

Semiologia Marítima em O dono do Mar

Fabíola de Jesus Soares Santana



Editora
Uema

Fabíola de Jesus Soares Santana

SEMIOLOGIA MARÍTIMA EM *O DONO DO MAR*



© copyright 2025 by UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
Todos os direitos desta edição reservados à EDITORA UEMA.

SEMIOLOGIA MARÍTIMA EM O DONO DO MAR

EDITOR RESPONSÁVEL

Jeanne Ferreira Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho • Ana Lucia Abreu Silva
Ana Lúcia Cunha Duarte • Cynthia Carvalho Martins
Eduardo Aurélio Barros Aguiar • Emanuel Cesar Pires de Assis
Denise Maia Pereira • Fabíola Hesketh de Oliveira
Helciane de Fátima Abreu Araújo • Helidacy Maria Muniz Corrêa
Jackson Ronie Sá da Silva • José Roberto Pereira de Sousa
José Sampaio de Mattos Jr • Luiz Carlos Araújo dos Santos
Marcos Aurélio Saquet • Maria Medianeira de Souza
Maria Claudene Barros • Rosa Elizabeth Acevedo Marin
Wilma Peres Costa

Diagramação: Paul Philippe

Revisão: Ana Flávia dos Santos Martins

S231s Santana, Fabíola de Jesus Soares .

Semiologia Marítima em o Dono do Mar [recurso eletrônico]. / Fabíola de Jesus Soares Santana. – São Luís: EDUEMA, 2025.

80p.:il. color.

ISBN: 975-85-8227-643-3

1.Semiologia. 2. Análise Literária. 3.Literatura. I.Título.

CDU: 821.134.3(81)

EDITORA UEMA

Cidade Universitária Paulo VI - CP 09 Tirirical - CEP - 65055-970 São Luís – MA

www.editorauema.uema.br – editora@ucma.br

À meu pai, Manuel de Jesus Santana (in memoriam), presença e saudade diária, e à minha mãe, Carmen Soares Santana, força, coragem e amor total, referenciais de toda minha vida.

“El mundo de lo divino no cesa de fascinarnos porque más allá de la curiosidad intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia.”

Octavio Paz

“A tarefa do escritor de romances não é narrar grandes acontecimentos, mas tornar interessantes os pequenos.”

Arthur Schopenhauer

Agradecimentos

Este livro é fruto de uma releitura de minha dissertação de Mestrado, que realizei no Programa de Pós-Graduação de Ciência da Literatura, vinculado à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da Profa. Dra. Nízia Maria Sousa Villaça, e defendida no ano de 2001. Lá se vão 24 anos em que cultivei a vontade de torná-la um livro. Esse tempo chegou, pois como está escrito no livro de Eclesiastes 3:1: “Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu.” Chegou em um tempo de celebração, 30 anos do lançamento da primeira edição do romance *O dono do Mar* e 95 anos de vida do seu escritor, José Sarney.

Neste momento especial de celebração, registro minha gratidão a todos que fizeram parte do caminho para a concretização desta publicação, porque ser grato é algo que transborda a nossa mais genuína condição humana.

A Deus, força e luz inesgotável em minha vida;

Aos meus pais, Carmen Soares Santana e Manuel de Jesus Santana (*in memoriam*), que conceberam minha existência com amor e total dedicação; meus maiores incentivadores, que sempre cultivaram em mim o valor da educação, o gosto pelo ato de ler e escrever, o amor pelos livros, e, mesmo em meio às dificuldades que enfrentaram, proporcionaram as condições para eu ser o que sou;

À Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), instituição a que pertencço há 32 anos, pelo apoio incondicional em minha formação no Mestrado e no Doutorado, cujo lema *Scientia ad vitam* (Ciência para vida) concretizou-se na minha vida profissional como professora universitária;

A todos(as) os/as professores(as) do convênio UEMA/UFRJ, em especial à Nízia Maria Sousa Villaça, minha orientadora, Frederico Augusto Liberalli de Góes e Maria Lúcia Aragão. O Mestrado Interinstitucional (Minter) entre a UEMA e a UFRJ, realizado no período de 2000 a 2001, por meio do Programa em Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, coordenado por Fred Góes e Nízia Villaça, proporcionou a qualificação de grande parte dos professores da área de Letras em nossa IES, em nível de mestrado. Essa exitosa parceria ratificou-se, em 2009, com a aprovação para

a oferta de Doutorado Interinstitucional (Dinter) em duas áreas: Ciência da Literatura e Linguística. Os frutos dessa profícua relação interinstitucional resultaram, em 2016, na aprovação pela CAPES do primeiro Mestrado em Letras do Maranhão e, em 2024, do primeiro doutorado, consolidando o Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA. Difícil expressar o tamanho de nossa gratidão a todos que fazem parte do Programa em Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA, representados pelos professores José Henrique de Paula Borralho e Emanuel Pires de Assis, Coordenador e Vice-coordenador respectivamente, pelo apoio para a impressão deste livro via Programa de Apoio à Pós-graduação (PROAP) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Aos amigos do Departamento de Letras do Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais (CECEN/UEMA), docentes e servidores, pela história que criamos, desde 1993, quando foi criado o curso de Letras em favor da formação de professores no nosso torrão Maranhão;

À Lorie Maia e Creusimar Siqueira, respectivamente, Chefe do Departamento e Diretora do Curso de Letras, em 1999, que não mediram esforços para a criação do projeto do Mestrado Interinstitucional entre a UEMA e a UFRJ;

À Editora da UEMA, em especial, Jeanne Ferreira e Paul Philippe, pela editoração;

Ao Prof. Sebastião Moreira Duarte, pela indicação de leituras, livros e incentivo no processo de elaboração da dissertação;

À Andrea Teresa Martins Lobato, minha amiga-irmã, pelo prefácio afetivo e pela amizade de tempos infintos e incontáveis;

À Ana Flávia dos Santos, minha filha acadêmica, pela revisão cuidadosa do texto;

À Ceres Costa Fernandes, mestra querida, que me afetou de forma significativa com suas aulas sobre literatura, uma referência e inspiração em minha formação profissional;

Aos meus alunos e alunas, razões de uma vida dedicada ao magistério.

Prefácio

A Pesca Semiótica de O Dono do Mar

Fabíola Santana proporciona-nos com sua leitura semiológica de *O Dono do Mar*, de José Sarney, a possibilidade de mergulhar nas águas do imaginário das caixas maranhenses, onde se releva a pluralidade da riqueza da cultura popular deste estado. O Maranhão singulariza-se, no contexto cultural brasileiro, como espaço de encontro, de mistura, de fusão. É onde o norte deságua no nordeste e este, no norte, tal como o rio quando encontra o mar.

Valendo-se da rede de símbolos, signos e sentidos presentes no romance, a autora “pesca” os elementos que se configuram pelos sinais característicos do realismo mágico para empreender sua leitura. Tais características inscrevem *O Dono do Mar* no universo literário que ganha relevo internacional a partir da segunda metade do século XX como uma marca identitária da narrativa latino-americana.

A pesquisa desenvolvida por Fabíola indica-nos ainda as diferenças entre realismo mágico, narrativa do absurdo e fantástica como resultado dos modos distintos de subjetivação do espaço e das personagens à lógica dos acontecimentos.

A presente publicação não poderia ocorrer em um momento mais apropriado uma vez que, a um só tempo, celebram-se os 30 anos da primeira edição de *O Dono do Mar*, os 95 de idade do autor, José Sarney e os 24 anos da defesa da dissertação acadêmica junto ao programa de pós-graduação em Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras da UFRJ em convênio com a UEMA, que originou o presente volume.

Não poderia deixar de mencionar aqui a Profa. Dra. Nízia Maria Villaça que foi, junto comigo, responsável pela coordenação do mestrado interinstitucional que frutificou na realização de trabalhos com a qualidade do presente. Como orientadora, Nízia indicou, com sua bússola, os autores a serem visitados por Fabíola que soube, com maestria, singrar os mares nem sempre pacíficos da semiologia.

Frederico Augusto Liberalli de Góes
Professor Titular Emérito da UFRJ

A única maneira de ter um amigo é ser um.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882)

O que é a amizade? Poderia passar horas conjecturando, fazer um rol de poemas alusivos, referenciar filósofos, mas nada seria capaz de dar conta desse conceito. Levo um susto cada vez que me dou conta de que conheço Fabíola há mais de 35 anos – desde quando aquela pequena mais tagarela e “briguenta” do que eu, me fez rir; desde quando decidimos estudar juntas e descobrimos que pensávamos e decidíamos rápido (e sem paciência, claro).

Lá atrás, começamos a compartilhar os sonhos pelos livros, desenhamos planos de mais estudos, tagarelamos nossas inquietações, iniciamos nossa jornada de trabalho, concordamos em discordar várias vezes, fomos sanguíneas e vibrantes, como sempre, sem perder a determinação e a alegria. De forma silenciosa, porém contundente, seguimos nossos estudos, refizemos e refazemos nossos planos e trajetórias continuamente – a maturidade nos ensina que não temos nenhum controle sobre a vida –, às vezes mais de longe, às vezes mais de perto. A amizade, essa palavra imensa, que encerra um laço profundo e complexo, essencial à vida, é a nossa certeza.

Hoje, é com orgulho e profunda admiração que apresento esta obra, fruto de uma pesquisa pioneira sobre *O Dono do Mar*, romance de José Sarney. Em 2025, José Sarney completa 95 anos e este estudo debruça-se na narrativa marcada pela força do imaginário maranhense, pela oralidade e pelos mitos. A Fabíola arrojada e destemida de 24 anos atrás ousou escolher como objeto de sua dissertação de mestrado *O Dono do Mar*, em uma abordagem que alinha análise literária, contexto histórico e crítica semiológica.

Andrea Teresa Martins Lobato

Prof.^a Associada do Departamento de Letras/CECEN/UEMA

Apresentação

Maranhão, Poesia e Cravo
A força poderosa da tradição cultural da minha terra
obrigou-me a este gesto de audácia.
José Sarney (1980)

Este livro é uma releitura de minha dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2001, intitulada: *Uma análise semiológica em O dono do mar, de José Sarney*, sob orientação da Profa. Dra. Nízia Maria Sousa Villaça. Por muitos anos, cultivei a vontade de publica-la em forma de livro, considerando as sugestões da banca composta também pelos professores Frederico Augusto Liberalli de Góes e Maria Lúcia Aragão.

Entretanto, envolvida em minhas atividades na docência tanto na educação superior como na educação básica, depois em funções administrativas na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), não o fiz. Mas sempre guardei o desejo, motivada em divulgar a literatura do “meu torrão Maranhão”, a partir do realismo mágico e maravilhoso dessa obra do escritor José Sarney.

Conheci primeiro o José Sarney político (governador, deputado federal, senador e presidente), desde menina, pelas incontáveis histórias do meu pai, um admirador, como tantos outros maranhenses. O escritor, autor de mais de cem livros, traduzidos em diversas línguas, entre romances, contos, poesia, ensaios, crônicas e discursos, esse conheci mais proximamente ao ler *O dono do mar* pela primeira vez, em 1995, quando foi lançada sua primeira edição. Fui tocada pelo estilo poético de sua prosa, ancorada como ele próprio traduziu no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 6 de novembro de 1980, pela “*força poderosa da tradição cultural da minha terra*”, que o motivou a enveredar pelos caminhos audaciosos da literatura.

Guardei minhas inquietações e impressões sobre a leitura que fiz e, em 2001, transformei-as em projeto de dissertação para a seleção do mestrado interinstitucional promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ em convênio com a UEMA.

O livro sobre a dissertação tornou-se realidade com o título: *Semiologia marítima em O dono do mar* para celebrar os 30 anos de lançamento da primeira edição da obra, os 95 anos de vida de seu autor, José Sarney, e o “Maranhão, Poesia e Cravo.”

Fabiola de Jesus Soares Santana

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	06
Prefácio	08
Apresentação.....	10
1 INTRODUÇÃO	13
2 O REALISMO MÁGICO	17
2.1 A Semiotização literária do discurso	28
3 A ESCRITURA DO TEXTO CULTURAL MARANHENSE EM O DONO DO MAR.....	33
4 OS SIGNOS EM O DONO DO MAR	51
4.1 O Mar/a água.....	53
4.2 Os ritos	63
4.3 A História	67
5 CONCLUSÃO.....	71
REFERÊNCIAS	73

1 INTRODUÇÃO

A escrita literária guarda em si, como afirma Roland Barthes (2000), a memória e a história de um tempo em que o autor decide situar a natureza da sua linguagem no processo de criação e construção de sentidos. Pode ainda, como define o escritor francês, ser a relação entre a criação e a sociedade. Essa reflexão sobre a escrita faz-se necessária uma vez que, neste estudo, buscamos compreender a tessitura semiológica representada no romance *O dono do mar*, de José Sarney.

Ao resgatar qual o papel e o lugar da escrita, sua relação com a criação estética e realidade social, situamos como a literatura latino-americana tem se caracterizado ao longo das últimas décadas, por uma intensa valorização da sua memória coletiva, de sua história, dos seus mitos fundadores e das suas manifestações culturais locais como elementos estruturantes de sua ficção.

No contexto da literatura brasileira, em particular da maranhense, essa tendência manifesta-se por meio de narrativas que incorporam as tradições orais, o sincretismo religioso e a simbologia ancestral como formas de expressão de uma identidade híbrida e plural. O romance *O dono do mar*, de José Sarney, é exemplar nesse sentido, pois, por meio da rememoração da trajetória de vida da personagem central, Antão Cristório, um pescador marcado pela tragédia da perda do filho e pelo encantamento, constrói uma tessitura simbólica que inscreve, na linguagem literária, os elementos centrais da cultura maranhense.

Ao considerar a intersecção de heranças das matrizes culturais africana, indígena e europeia na formação do imaginário local, o romance evidencia a maneira como a literatura se transforma em espaço de inscrição simbólica da memória e da experiência coletiva. A análise que nos propusemos fazer buscou compreender como o romance de José Sarney operou o resgate e, ao mesmo tempo, a reinvenção da cultura maranhense, conferindo-lhe uma forma narrativa marcada pela oralidade, pelo discurso mágico-realista e pelo trágico. Como objetivo principal, portanto, analisamos como ocorreu a escritura do texto cultural maranhense no romance *O dono do mar*, de José Sarney, destacando a articulação entre tradição oral, religiosidade popular, discurso mítico e imaginário marítimo.

Para tanto, partiu-se da concepção de cultura como teia de significados, segundo Clifford Geertz (1989) e conjunto de práticas, de

técnicas, de símbolos e de valores acumulados por meio das experiências de um grupo que constantemente trata de atualizá-las, opera com a memória que “extraí de uma história espiritual mais ou menos um sem números de motivos e imagens”, de Alfredo Bosi (1992). Consideramos ainda estudos referentes ao Realismo Mágico e ao maravilhoso (Alejo Carpentier, Angel Flores, Luís Leal, Jaime Alakazari, Enrique Anderson-Imbert, Irleamar Chiampi e Anazildo Vasconcelos da Silva), para entendermos como essa corrente de narrativa ficcional surgiu e passou a ser considerada uma marca da literatura latino-americana. Para a análise da construção semiológica elaborada por José Sarney em *O dono do mar*, adotou-se como base teórica a perspectiva da semiotização ficcional do discurso, formulada por Anazildo Vasconcelos da Silva (1984), para compreender como os signos culturais emergem da narrativa como expressão de uma identidade sociocultural específica.

Ademais realizamos uma leitura transdisciplinar para analisar os matizes da valorização da tradição e do regional, observando a construção da rede semiológica operada no texto que será o mote responsável também pelo resgate da memória cultural maranhense. Para isso, recorreremos a autores como Gilbert Durand, Garcia Canclini, Mike Fearthstone, Moacir dos Anjos, Muniz Sodré, Luiz Costa Lima, Mircea Eliade, Ernst Cassirer, e outros que transitam sobre as questões do pensamento mítico, de como explicar ao homem o próprio homem e sua relação com o mundo real, que possam apontar para o desenvolvimento da análise dos signos em *O dono do mar*.

O que nos motivou para empreender este estudo foi o desejo de analisar a construção do discurso e quais os sistemas semióticos foram utilizados no jogo de representações entre o texto literário e o texto da cultura. Nesse sentido, o que buscamos ressaltar foi de que forma a cultura, como um conjunto de sistemas semióticos que se interligam e se desenvolvem ao longo do tempo, é capaz de influenciar a tessitura da narrativa literária a partir de seus diferentes elementos (linguagens, arte, rituais, costumes, histórias orais etc) que transmitem, forjam, moldam e criam significados relativos à experiência humana armazenada por grupos sociais distintos, neste caso, ao contexto dos textos criados e desenvolvidos pela memória coletiva dos pescadores do litoral maranhense. É evidente que o resgate da história, realizado no romance *O dono do mar*, se perfaz por meio das mediações simbólicas

das camadas populares. Os ritos, os gestos, os cantos, as danças, as rezas, fazem parte de um universo simbólico que sustenta a identidade cultural maranhense. Eles são a fala que evoca e invoca a tradição e a memória de aspectos importantes da história maranhense. José Sarney, por meio do imaginário do homem do mar, inscreve no texto literário as particularidades do texto cultural maranhense a partir de investimento semiológico na construção do seu discurso ficcional.

Além desta introdução e da conclusão, organizamos o estudo em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado **O Realismo Mágico**, apresentamos uma análise de textos fundamentais da crítica literária sobre o tema realismo mágico, a fim de compreender essa tipologia do discurso literário, considerada “genuinamente latino-americana”. Objetivamos, a partir dessa compreensão, identificar elementos desse discurso mágico-realista no romance *O dono do mar*. Destacamos, nesse capítulo, a teoria do Prof. Anazildo Vasconcelos da Silva, sobre a semiotização ficcional do discurso, que busca “pensar o discurso narrativo, na instância fundadora do processo literário, e caracterizar o investimento semiológico de que ele se serve para, convertendo-se em signos a relação do personagem com o espaço, para elaborar a proposição de realidade ficcional.” (Silva, 1984). Além disso, destacamos as diferenças entre Realismo Mágico, Narrativa do Absurdo e Fantástica, como resultados de modos distintos de sujeição do espaço e do personagem à lógica do acontecimento.

No segundo capítulo, **A escritura do texto cultural em *O dono do mar***, abordamos a inscrição do Maranhão no território cultural da América em que se revelará a antropogeografia maranhense, observando-se toda a (con)fusão antropológica entre a cultura negra, indígena e o processo de aportuguesamento do Maranhão nessa intersecção de culturas, ratificando o caráter híbrido do processo de constituição cultural dos povos latino-americanos. Apresenta-se também, nesse capítulo, a relação desse imaginário cultural na construção do discurso que se vincula ao Realismo Mágico, uma vez que a linguagem do imaginário é múltipla e capaz de transformar as crenças em mitos carregados de sentidos.

Finalmente, no terceiro capítulo, **Os signos em *O dono do mar***, analisamos os signos do Realismo Mágico na tessitura semiológica investida na construção do discurso ficcional no romance *O dono do*

mar, a partir da dinâmica estruturante da imagem da realidade ficcional e do padrão narrativo de semiotização do acontecimento em que a expressão objetiva do mundo (espaço) e a subjetiva da experiência individual (personagem), conjuntamente, constroem a rede simbólica encontrada no texto.

2 O REALISMO MÁGICO

Lo mágico, lo maravilloso, no está en la realidad, sino en el arte de fingir.

Enrique Anderson-Imbert.

O surgimento do Realismo Mágico foi assinalado, em 1935, pelo professor argentino Angel Flores em seu artigo *Magical Realism in Spanish American Fiction*¹, lido no Congresso da *Modern Languages Association*², New York, 1954. Neste artigo, Flores refere-se ao livro de Jorge Luís Borges, *Historia universal de la infamia*, como um marco que registra uma nova tendência na narrativa hispano-americana, tentando a partir daí, reconhecer as origens históricas dessa nova corrente ficcional, constatada entre os anos de 1940 e 1955.

Essa tendência, segundo Flores (1955), é observada depois que Borges realiza a tradução para o espanhol de alguns contos de Franz Kafka, como *A metamorfose* e *O processo*, em que o autor dessas obras tenta mesclar a realidade e a fantasia. Para Flores, esse estilo marca nova fase na literatura latino-americana e influencia autores como a chilena Maria Luisa Bombal, os argentinos Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Silvina Ocampo, Eduardo Mallea, os cubanos Novas Cortázar e Labrador Ruiz, os mexicanos Juan José Arreola e Juan Rulfo e do uruguaio Juan Carlos Onetti. Em seu artigo, reflete sobre o tratamento do tempo em certas narrativas, concluindo: “[o] tempo existe em uma espécie de fluidez atemporal e o irreal acontece como parte da realidade”. (Flores, 1955, p. 189)

Sobre a narrativa desses escritores, Flores (1955, p. 190) percebe “a mesma preocupação com o estilo e também a mesma transformação do comum e do cotidiano no incrível e no irreal”, descrevendo esse novo estilo como “uma arte de surpresas”, em que, desde a primeira linha, o leitor é transportado para um fluxo insólito em que o irreal aparece como parte da realidade, deparando-se, portanto, com uma ruptura do esquema tradicional do discurso realista. Citando *A metamorfose*, de Kafka, Flores (1955, p. 190) se refere à transformação da personagem central em um inseto para afirmar que tal fato “não é um problema de

1 Realismo mágico na ficção hispano-americana.

2 Associação de Línguas Modernas.

conjectura ou discussão, aconteceu e foi aceito pelas outras personagens como um acontecimento quase normal.” O Realismo Mágico é, portanto, a mistura do real e do fantástico.

No entanto, em suas reflexões sobre a nova tendência literária hispano-americana, Angel Flores (1955) estabelece uma relação insuficiente entre a literatura fantástica e a mágico-realista, conforme reparos que lhe farão outros analistas, os quais terão por demasiado amplas as considerações do crítico literário argentino, observando que outros aspectos deveriam ser avaliados, no caso, uma vez que delimitar o território do Realismo Mágico implica também na distinção entre o realismo, o maravilhoso e o fantástico. Ele não distingue o realismo mágico de outras tendências, confundindo-o com o fantástico ao usar termos como ‘irreal’ e ‘fantasia’ como se não fossem completamente problemáticos, nem menciona *lo real maravilloso* de Alejo Carpentier³.

Em 1967, o escritor e crítico literário mexicano-americano Luís Leal (1907-2010), em seu artigo *El realismo mágico en la literatura hispano-americana* (1967), clarifica questões envolvendo a caracterização dessa nova literatura hispano-americana e retifica as considerações apresentadas no artigo de Angel Flores, discordando que o Realismo Mágico deva seu surgimento à tradução que Borges fez de Kafka, e opinando que certos autores mencionados por Flores não pertenceriam a esse movimento. Leal, de acordo com Bennet (1999), é considerado o primeiro crítico que distingue o fantástico, com seus “mundos imaginados”, do realismo mágico: “[n]a literatura fantástica, o sobrenatural invade um mundo governado pela razão”, escreve ele. (Leal, 1967, p. 123). Entretanto, no trecho destacado por Bennet (1999), Leal (1967, p. 123) afirma: “Para apreender os mistérios da realidade, o escritor realista mágico aguça seus sentidos até atingir um estado extremo que lhe permite intuir as sutilezas imperceptíveis do mundo externo.”⁴

Para Leal (1967, p. 123), o realismo mágico é um movimento com uma certa atitude em relação à realidade: “[n]o realismo mágico, o escritor confronta a realidade e tenta desvendá-la, descobrir o que é

3 O conceito de “real maravilhoso” foi criado pelo escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Ele propôs que a realidade latino-americana, com sua história e geografia diversas e de grande riqueza cultural, podia ser considerada maravilhosa, mesmo que não de forma sobrenatural.

4 Texto original: “In order to seize reality’s mysteries the magical realist writer heightens his senses until he reaches an extreme state that allows him to intuit the imperceptible subtleties of the external world.”

misterioso nas coisas, na vida, nos atos humanos”. Sobre a discordância quanto ao surgimento com Flores (1955), Leal (1967, p. 231) respalda-se no fato de que o termo *Realismo Mágico* foi usado inicialmente pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh⁵ (1890-1965), para designar a produção pictórica de alguns pintores alemães do pós-expressionismo, em 1925.

Roh, ao observar essa produção pictórica pós-expressionista, percebeu que os artistas pintavam objetos da realidade concreta com “olhos maravilhados”, contemplando-os como se houvesse uma magia envolvendo-os. Chamou essa (re)criação mágica da realidade de Realismo Mágico, dizendo que com a palavra *mágico*, em oposição a *místico* quis destacar que “el misterio no descende al mundo representado, sino que se esconde y palpita trás el”⁶. No Realismo Mágico de Roh, identificado nas pinturas pós-expressionistas, o artista visava à representação das coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que escondem. Bennet (1999, p. 23) explica que

Roh enfatiza o ato da percepção, argumentando que “nós o vemos com novos olhos”, sugerindo que um tipo de desfamiliarização está em operação. Ele afirma que essa nova arte tem sido menosprezada “por seu desenho bruto e execução “penetrante””, e afirma que não é tanto a objetividade em si que é significativa, mas sim “aquela irradiação de magia, aquela espiritualidade, aquela qualidade lúgubre que pulsa nas melhores obras do novo modo, juntamente com sua frieza e aparente sobriedade”.⁷ (Tradução nossa).

5 Franz Roh. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925); mais tarde ele também publicou: ‘Rückblick auf den Magischen Realismus’, *Das Kunstwerk*; vol. 6, n. 1, 1952 (pp. 7-9); ‘Realismo mágico: Problemas de la pintura europea mas reciente’, trad. Fernando Vela, *Revista de Occidente*, vol. 16, abril-junho de 1927 (pp. 274-301); este último artigo é traduzido como ‘Magic Realism: Pos-Expressionism’, trad. Wendy Faris, em *Realismo Mágico*, eds. Zamora e Faris, e é o referido aqui.

6 Citado por Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de los ismos*. Barcelona, 1956, p.365. Tradução nossa: “O mistério não desce ao mundo representado, mas se esconde e pulsa por trás dele.”

7 Texto original: “Roh emphasises the act of perception, arguing ‘we look on it with new eyes’, suggesting a type of defamiliarisation is in operation. He says this new art has been disparaged ‘for its rough drawing and “penetrating” execution’, and claims it is not so much the objectivity itself which is significant, but rather ‘that radiation of magic, that spirituality, that lugubrious quality throbbing in the best works of the new mode, along with their coldness and apparent sobriety’.”

Para Emir Rodriguez Monegal (1975), Roh estava mais interessado na atividade fenomenológica de observação da realidade do que em qualquer teoria ontológica sobre o que é realidade. O uso do termo *mágico*, no caso da nova tendência da arte alemã, não estava associado a qualquer noção de místico ou religioso. Para o crítico de arte alemão, *mágico* era o modo de perceber a existência de algo sobrenatural ou de dimensão maravilhosa.

Na opinião de Leal (1967, p. 232), o escritor, assim como o artista pós-expressionista, quer desentranhar o que há de misterioso nas coisas, na vida e nas ações humanas, e tenta captar a relação existente entre o homem e sua realidade. Os acontecimentos-chaves, na narrativa mágico-realista não têm uma explicação lógica ou psicológica. A transição do real ao irreal, da vida à morte, deste mundo ao outro, é quase imperceptível, assevera o autor.

Além disso, Leal (1967) indica que Arturo Uslar Pietri (1906-2001) fora o primeiro a usar o termo, ao tratar do conto venezuelano dos anos trinta e quarenta, em seu livro *Letras y hombres de Venezuela* (1948). O escritor, jornalista, advogado, filósofo, produtor de audiovisual e político venezuelano, em sua obra, como registra Bennet (1999, p.24), afirma que o realismo mágico era a “descoberta do mistério imanente à realidade”. Nesse ponto, o realismo mágico havia feito a transição do mundo da crítica de arte para o da crítica literária.

A fórmula utilizada por Roh e ressurgida, na crítica hispano-americana, com Arturo Uslar Pietri, em 1948, com o livro sobre os escritores venezuelanos de ficção, quanto ao emprego do termo criado por Roh e utilizado por Uslar Pietri, é completamente diferente. Para Uslar Pietri (1948), a realidade deveria ser poeticamente intuída e apresentada por meio das emoções das personagens sem nenhuma relação com a dimensão mágica.

Em 1949, Alejo Carpentier, no prólogo do seu romance *El reino de este mundo*, refere-se ao real maravilhoso presente na realidade latino-americana, em cujas características, conforme Leal (1967), radicam-se as características antropológicas que darão substância ao Realismo Mágico, no plano literário, corroborando a sua opinião sobre a origem do realismo mágico a partir do real maravilhoso, que deve ser característica central nas obras dessa nova tendência. Essa reflexão sobre o real maravilhoso de Carpentier contribuiu para explicar o

caráter realista do realismo mágico – distinto da literatura fantástica e do realismo tradicional.

No real maravilhoso de Carpentier, a linguagem popular é considerada como forma capaz de dar à obra “um ar mágico”. O escritor mágico realista deve apreender os mistérios da realidade por meio de uma exaltação dos sentidos até um “estado limite” que permite perceber as inadvertidas nuances do mundo externo. O autor de *El reino de este mundo* ao escrever a história da América como uma “crônica do maravilhoso no real”, diz que

O maravilhoso só começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade ou de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz de um modo de estado limite. Primeiro de tudo, o maravilhoso pressupõe fé.⁸

Para Carpentier, o Realismo Mágico nasce do real maravilhoso, de um mundo mágico americano, povoado de elementos míticos primitivos, que foi descrito como um paraíso terrestre, de realidade utópica e intocável. Na América, o maravilhoso existe em estado natural. Segundo Monegal (1975), essa é uma reação do escritor cubano contra o existencialismo de Sartre e a visão surrealista do mundo. Carpentier aceitou que a realidade do Novo Mundo era maravilhosa, entretanto ele não conseguiu provar que a realidade da América era mais (ou menos) maravilhosa que a realidade da Europa, da Ásia ou da África.

8 Citado por Jaime Alazraki em artigo intitulado Para una Revalidación del Concepto Realismo Mágico en la Literatura Hispanoamericana. Homenaje a Andrés Bello. Salomon, Indiana. The American Hispanist, 1976, p.15 -18. Neste artigo, o autor afirma que é o próprio Carpentier quem melhor aceita uma caracterização e definição do Realismo Mágico. Para Jaime Alazraki, Carpentier distingue dois tratos distintivos dessa nova literatura latino-americana: seus temas e o tratamento desses temas. Para isso, Carpentier diz que “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteracion de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual singularmente favorecedoras de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado limite.” Alazraki propõe-se a elucidar questões sobre o conceito de Realismo Mágico e sugerir alguns critérios que permitam restaurar a fisionomia, a função e a validade desse novo segmento da narrativa hispano-americana. Ratificará que o mérito do ensaio de Angel Flores reside em haver chamado atenção para a maturidade que a literatura hispano-americana alcança a partir de 1935. Sobre as considerações de Luís Leal, afirma: “desentrañar la realidad y descubrirle su misterio ha sido preocupación constante de la literatura de todos y negación cultural de la sociedad latinoamericana.” los tiempos.”

No prólogo de *El reino de este mundo* (1967, p. 121), o novelista cubano diz que:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos caudales de mitologías? Pero que es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?⁹

No imaginário europeu, o Novo Mundo sempre foi caracterizado como lugar mágico, de caráter marcadamente utópico. A literatura sobre esse mundo é minuciosa ao descrever a geografia da nova terra “tal como parece ser” aos olhos do conquistador. Uma terra imensa, coberta de mata verdejante, cortada por “águas infindas” e habitada por gente de grande inocência. Foi esse o mundo que se (re)velou diante dos olhos do conquistador português, uma terra idílica descrita minuciosamente, entre tantas outras, por Pero Vaz de Caminha, o escrivão da esquadra de Cabral, que se extasiou diante da deslumbrante visão da natureza nativa.

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos -- terra que nos parecia muito extensa. (...) Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!.

Em *Visão do paraíso* (1969), Sérgio Buarque de Holanda apresenta essa tendência portuguesa na era dos descobrimentos marítimos, a criar uma imagem do Éden, relacionada às terras do novo mundo, ao valor

⁹ E será pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença faustiana do índio e do negro, pela revelação que constituiu sua recente descoberta, pelas fontes férteis das mitologias? Mas o que é a história da América como um todo senão uma crônica do real maravilhoso?

atribuído à natureza, como norma dos padrões estéticos e morais do comportamento dos homens e de sua organização social e política.

Essa psicose do maravilhoso não se impunha só a singeleza e credulidade da gente popular. A ideia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos. A imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs, não se podia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado, que os descobridores costumavam tingir da cor do sonho. (Buarque de Holanda, 1969, p. 178)

Entretanto, não devemos considerar o “real maravilhoso”, fenômeno original e exclusivamente latino-americano. De certo modo, pode até possuir um caráter de epifania ao revelar um mundo exótico, desconhecido para a Europa, porém, na terra em si mesma, não há nenhum aspecto maravilhoso que lhe garanta alguma distinção. Essa visão idílica das terras do Novo Mundo pertence ao imaginário do homem renascentista, que vivia, como postula Carpeaux (1960, p. 694), em mundos irreais de galantaria espiritual, cavalaria romântica e idílio pastoril. A América surge como fruto do Renascimento, que retoma o ideal utópico grego para enquadrar a “maravilhosa” geografia da nova terra aos olhos dos europeus.

Não há estranheza em se lembrar também que o realismo mágico de Carpentier surgido ou sugerido da “maravilhosa alteração da realidade”, a partir da percepção dos escritores hispano-americanos, não foge ao princípio aristotélico de (re)apresentação do real na sua plenitude, a *mimesis*. Aristóteles, em a *Poética*, já apresentava o maravilhoso na narrativa como elemento capaz de suscitar o encantamento do leitor, funcionando como um sustento ficcional da longa ação épica. Para isso, o filósofo grego propõe o embelezamento da linguagem por meio do uso de metáforas, no discurso, como instrumento de expressão da imitação dessa realidade e das coisas, *tal como eram ou como são; tal como os outros dizem que são, ou que parecem; tal como deveriam ser* (1999, p.69-70). O maravilhoso é o elemento forjador de toda obra literária e garante a mimetização da realidade. O poeta, para o mestre grego (1999, p. 47),

não copia a realidade, não narra o que aconteceu, mas representa o que poderia acontecer. No processo mimético, o maravilhoso é uma consequência, pois ao imitar, o poeta não se limita a reproduzir a realidade, mas a transcendê-la, transformá-la, de tal forma, consequentemente, que a torne um fenômeno maravilhoso.

Retomando as observações sobre as considerações de Leal (1967), podemos dizer que o realismo mágico surge como produto de percepção do autor sobre a existência do maravilhoso na realidade americana, ou ainda como produto da captação do “mistério que palpita nas coisas”: “el mágico realista no trata de copiar (como lo hacen los realistas) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita em las cosas”¹⁰ (1967, p. 234). Assim como Flores, Leal também associa a definição do termo Realismo Mágico a aspectos da realidade exterior e seus mistérios.

Para a professora titular da Universidade de São Paulo (USP), Irlemar Chiampi (1980, p. 27), no entanto, a caracterização do Realismo Mágico apresentada por Luís Leal não ultrapassa a superfície temática, pois esse autor não considera aspectos fundamentais para o âmbito da literatura, como a predicação dos personagens ou do código narracional do texto mágico-realista, e desvia o enfoque sobre o modo de representação da complexidade do real no plano da linguagem. Em sua obra *O realismo maravilhoso*, Chiampi (1980) analisa o Realismo Mágico visto por críticos como Angel Flores e Luís Leal, bem como o real maravilhoso de Carpentier. A professora e pesquisadora da USP escolhe o termo “maravilhoso” em detrimento do “mágico” por pensá-lo mais vantajoso nos aspectos de ordem lexical, poética e histórica. A autora ratifica a utilização do termo maravilhoso para designar obras de todos os gêneros e culturas, isto é, desde tratados poéticos até crônicas do período colonizador.

Além disso, Chiampi (1980, p. 37) postula que o conceito do real maravilhoso se resolve pelas constantes intersecções do mito na história. Daí, a percepção de mundo da personagem central em *O dono do mar* realizar-se por meio dos mitos. A criação de mitos destina-se a decifração do secreto, e, por ser polissêmico, guarda o simbolismo da relação entre a história de um tempo e o homem que nela se insere.

10 O realista mágico não tenta copiar (como os realistas fazem) ou violar (como os surrealistas fazem) a realidade circundante, mas capturar o mistério que pulsa nas coisas.

O mito representa para um povo, para uma cultura ou um momento histórico, a imagem da revelação do sobrenatural, e, como qualquer sistema de significação, baseia-se no inconsciente coletivo ou na origem espiritual. As crenças e a história são reveladas pelo mito.

Sobre a transformação dos fatos da História do mundo americano em mitos, apontada por Carpentier e Asturias, Alegría (1960, p. 355) esclarece que

En el realismo mágico de Carpentier y Asturias no se encierra realización alguna de origen romántico: por el contrario, ese realismo vive de una constatación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblos y actuán, luego, como mitos desde una subconsciência coletiva.¹¹

Com efeito, o maravilhoso pode transformar a realidade em outra realidade, em outra possibilidade lógica, através da ação potencializadora do discurso. No caso do real maravilhoso americano, é a linguagem que sustenta, por intermédio dos mitos, “o sistema semiológico segundo”, essa suposta identidade da América. Essa (trans) formação da realidade americana pelo discurso oferece também o reconhecimento da identidade cultural da América.

Um outro estudioso que se aventurou sobre as clarificações conceituais a respeito do realismo mágico foi Enrique Anderson-Imbert (1910-2000) que, em seu artigo intitulado *El Realismo Mágico en la Ficción Hispanoamericana*, publicado em 1976, discute o uso do termo concebido nas artes plásticas e que emigrou para a literatura. Ele rejeita o sobrenatural no realismo mágico, argumentando que o sobrenatural é um conceito mais apropriado.

Em relação ao uso desse termo na literatura, o escritor e professor universitário argentino, em *El realismo mágico y otros ensayos* (1976, p.18), afirma que deveria se reajustar a novas condições, uma vez que “a pintura é a arte do espaço, e serve-se da linha e da cor. A literatura é a arte do tempo, e serve-se de palavras e ritmo”. Salienta ainda, na comparação entre um quadro e um conto, que apenas se pode buscar o ideal estético comum a esses dois movimentos, um pictórico e outro

11 No realismo mágico de Carpentier e Asturias, não há realização de origem romântica: ao contrário, esse realismo vive de uma verificação de fatos históricos que se tornam lendas no imaginário das pessoas e agem, depois, como mitos de um subconsciente coletivo.

literário. Dessa forma, estabelece uma relação, a partir da percepção dialética de Franz Roh, do processo histórico da pintura, baseada em Hegel, com a literatura.

Na pintura, essa dialética, segundo o professor argentino, ocorre da seguinte forma: a tese é o impressionismo; a antítese, o expressionismo; a síntese, o Realismo Mágico. No processo histórico da arte narrativa, a dialética de Roh apresentar-se-ia por meio de três categorias: a tese, a categoria do real, do verídico, que origina o realismo, a antítese, a categoria do sobrenatural, que dá a literatura fantástica, a síntese, a categoria do estranho, da qual provém a literatura do Realismo Mágico. (Anderson-Imbert, 1976, p. 10).

No artigo *El realismo mágico y otros ensayos*, confirmamos a confusão conceitual acerca do Realismo Mágico em Angel Flores, já observada em nosso estudo, em que equivalem o Realismo Mágico e o Fantástico, do mesmo modo que Carpentier confundiria o Realismo Mágico – gênero de códigos intrincados e imbricados, como vimos – com o Maravilhoso puro e simples.¹²

O ensaísta argentino postula, ademais, que “a noção do real maravilhoso, por ser alheia à Estética, não deve se confundir com a categoria, esta sim estética, do Realismo Mágico.” Tal afirmação baseia-se no pensamento hegeliano (1999, p. 47) em que a estética aparta o belo natural, pois “o natural não deve ser a regra, a lei suprema da representação artística.”

Sob essa perspectiva, pois, Realismo Mágico e literatura fantástica são completamente distintos. (Anderson-Imbert, 1976, p. 16). Na narrativa fantástica, o escritor dispensa as leis da lógica e do mundo físico e, sem dar muitas explicações, conta uma ação absurda e sobrenatural. Na narrativa mágico-realista, o escritor, para criar a ilusão de irrealidade, finge escapar da natureza e conta uma ação explicável que provoca um estranhamento no leitor. Esse estranhamento pode ser reconhecido quando

o narrador em vez de apresentar a magia como se fosse real, apresenta a realidade como se fosse mágica. O realismo mágico deita suas raízes no SER, mas o faz

12 Dizemos confundiria, para salientar que esta é a leitura de seus intérpretes, analista e críticos de literatura, os quais buscaram teoria literária no prefácio que Carpentier escreveu em seu romance *El reino de este mundo*, como chamando atenção do leitor quanto ao tratamento de ambientes e personagens que ele, o autor, estaria dando nessa obra.

descrevendo-o problemáticamente. As coisas existem, sim, e o que nos dar prazer é vê-las emergir do fluir da fantasia. (Anderson-Imbert, 1976, p.19)

Assim, ao Realismo mágico cabe o estranho e à literatura fantástica, o sobrenatural. Apesar de colocar “em xeque” as opiniões sobre a concepção de Realismo Mágico desde as suas origens, afirma Anderson-Imbert que não é seu propósito questionar as terminologias dos outros estudiosos, mas aclarar os seus próprios conceitos a respeito dessa nossa tendência. Quando afirma que, nas narrações sobrenaturais ou fantásticas, o narrador permite a irrupção de algo prodigioso na ação que narra (Anderson-Imbert, 1976, p. 10), ratifica também a concepção de Louis Vax (1973, p. 10) para o Fantástico, isto é, “o fantástico se nutre dos conflitos entre o real e o possível e exige a irrupção de um elemento sobrenatural em um mundo sujeito à razão.” O mundo impossível se faz possível no fantástico através da simulação de milagres que transtornam as leis da natureza. Cenas, que parecem banais, irrompem através de um episódio insólito e produzem uma dimensão estranha do real.

Neste ponto, retomamos os apontamentos da professora Irlemar Chiampi sobre a caracterização do novo conceito do fazer poético latino-americano. Chiampi (1980, p. 46) explica:

... o dilema da nomeação das coisas americanas — como fator da constituição de uma linguagem romanesca propriamente latino-americana, sem perder de vista o real natural e o histórico, que pode estar vinculado ao mito americano e universal da criação mágica do mundo.

Essa afirmação, segundo a autora, dirige-se apenas às motivações extrínsecas da aplicação do termo mágico ao novo realismo latino-americano. Ressaltamos, ainda, nessa perspectiva, que a função do maravilhoso é apontada como identificador da cultura americana, registrada pelo discurso que a representa por meio da incorporação de mitos, tradições ou situações de conteúdo mágico, veiculados, em sua maioria, oralmente, a fim de apresentar uma outra visão da realidade e do imaginário americano. Podemos dizer, dessa maneira, que os escritores mágico-realistas propõem, na recriação de sua realidade, representar o regresso e a procura de uma tradição.

Tais considerações interessam para que possamos compreender a presença do Realismo Mágico em *O dono do mar* a fim de ratificar a existência de dois universos lógicos: um de expressão mágica outro real a partir do processo de criação literária do autor do romance ao usar a mitologia popular para expressar o mágico dentro da realidade, operando o resgate da história por intermédio do imaginário popular, neste caso o imaginário do homem do mar.

O caráter mágico apresenta-se, no romance, quando o escritor usa a religião, os mitos, os ritos e os jogos de oposições entre conhecido e desconhecido, morte e vida, ser e parecer, terra e mar, fogo e água, quente e frio, real e imaginário, como uma tentativa de captar o sentido ambivalente das coisas. É por meio dos mitos marítimos que o escritor tenta decifrar e (des)velar a realidade maranhense, uma vez que tais mitos são também uma forma de manifestação do contexto cultural em que foram criados. José Sarney usa o mar como lugar de ambivalência capaz de ao mesmo tempo ser imagem da vida e imagem da morte, espaço do sobrenatural em que passado e presente fluem distintivamente.

Para compreender o processo da construção discursiva da narrativa do romance *O dono do mar*, de José Sarney, a partir do texto cultural maranhense, a seguir apresentamos outra perspectiva teórica, que aprofunda as diferenças sobre os diferentes discursos ficcionais na literatura, a *Semiotização literária do discurso*, proposta pelo Prof. Anazildo Vasconcelos da Silva (1984), professor aposentado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que, desde o início da década de 1970, desenvolve pesquisas na área de Teoria Literária e Literatura Brasileira.

2.1 A Semiotização literária do discurso

A propósito do surgimento de sua *Semiotização literária do discurso*, Silva (1984) explica que não nasceu de uma só vez, mas da reunião de diferentes trabalhos, realizados em épocas diferentes. A teoria lírica, iniciada em 1971, foi aplicada em sua dissertação de mestrado, intitulada *A poética de Chico Buarque* (1973) e, em 1975, publicada no livro *Desconstrução/construção no texto lírico*. Em 1976, mais uma vez é utilizada em sua tese de doutoramento, *Uma poética explícita do modernismo*. Em 1978, publica a teoria da narrativa de ficção, sob a forma de um artigo: *A semiotização da narrativa*; e a da epopeia, em 1980, *A teoria épica do discurso*.

Toda essa pesquisa e a divulgação de seus resultados prolonga-se até 1983.

Em *Semiotização literária do discurso*, Silva (1984) considera, no texto literário, aquilo que o torna um objeto literário, sua natureza semiológica. Em sua abordagem teórica, a ‘semiotização ficcional’ refere-se ao processo pelo qual o discurso narrativo, na instância fundadora do processo literário, utiliza um investimento semiológico para converter a relação do personagem com o espaço em signos, elaborando assim a proposição de realidade ficcional. O enfoque semiológico é para explicar as condições de produções de sentido implícitas nas linguagens estruturadas em como a literatura constrói a realidade ficcional.

Para isso, o Prof. Anazildo, em sua teoria, explora a relação entre personagem e espaço como elementos decisivos na elaboração sógnica, distinguindo o processo literário da criação do real. Enfatiza que o processo literário de criação é constituído por uma *mímesis* da dinâmica do real. Destaca ainda que, ao nível da elaboração sógnica, esse processo converte-se em discurso narrativo, lírico e dramático. Assim, esses discursos, como conversões do processo literário, elaboram um universo sógnico imaginário, semiologicamente investidos pelas lógicas significantes mimetizadas. A dinâmica do real cria o mundo e o homem, cujas relações elaboram uma estrutura de realidade que comporta uma dimensão objetiva do mundo (valores codificados) e uma dimensão subjetiva do homem (experiência individual). A existência humana é o tecido dessa estrutura, buscando a identidade primordial, cujo sentido repousa na identidade e na relação do homem com o mundo, estabelecida pela lógica da expressão objetiva ou subjetiva.

O discurso narrativo, conforme Silva (1984, pp. 57-58), enquanto parte do processo literário, constrói a realidade ficcional por meio de um investimento semiológico e uma elaboração sógnica da relação entre os elementos que o compõem, como um efeito de sentido, não como oposição ao real, mas como produção de um universo simbólico autônomo.

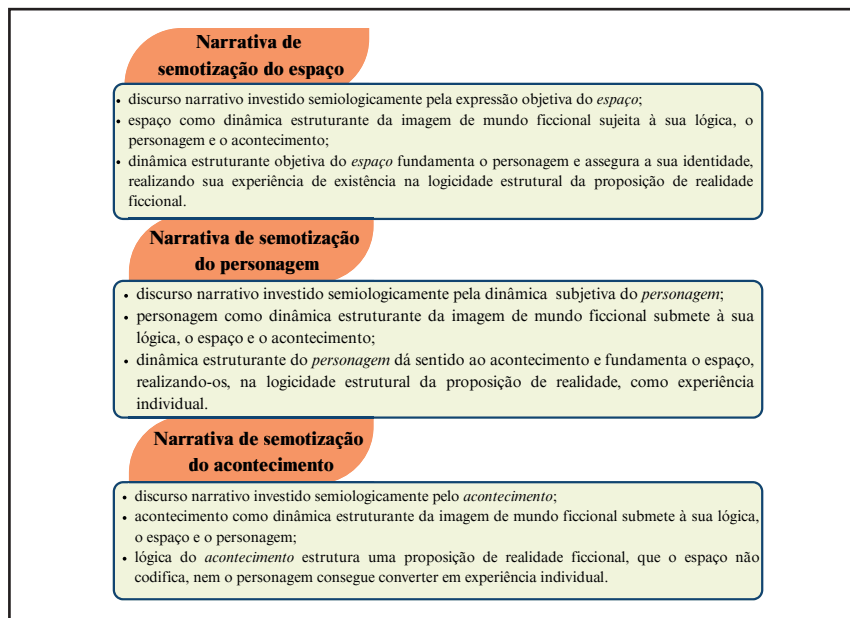
Em a *Semiotização Retórica do Discurso*, Silva (1997, p.12) apud Ramalho (s/d, p. 5) diz:

a Semiótica Literária tem seus dois planos investidos semiologicamente, o da expressão, com as condições naturais de produção de sentido, e o do conteúdo,

com as condições literárias de produção de sentido. Assim, submetidos à condição semiótica de elaboração signica, que obriga a relação dos planos da expressão e do conteúdo, estabelece-se uma sincronia estrutural entre os dois universos lógicos, o do real e o do ficcional, já que o primeiro é significante do segundo.

Ao apresentar sua reflexão acerca do discurso narrativo na instância fundadora sobre a estruturação da proposição de realidade ficcional, formula três padrões narrativos, conforme quadro 1 a seguir.

Quadro 1 - PADRÕES NARRATIVOS DA TEORIA FICCIONAL DO DISCURSO



Fonte: Elaboração da autora baseada em Silva, 1984, pp. 58-77.

Silva (1984) concebe os discursos ficcionais – espaço, personagem e acontecimento – como dinâmicas estruturantes da representação do mundo ficcional. Sobre a noção de discursos, Silva (1997, p.12) postula que “são processos semióticos operacionais das condições de produção de sentido”.

Ao discorrer sobre as principais denominações da narrativa, aponta a narrativa do absurdo, a fantástica e o realismo mágico, situando-as como modos distintos de sujeição do espaço e do personagem à lógica do acontecimento. Afirma que: “Essas denominações pretendem, do ponto de vista da crítica literária, classificar a narrativa moderna em tipos genéricos.” (Silva, 1984, p. 77). Esclarece ainda que são resultados de

operacionalizações de diferenças e semelhanças, dentro do padrão narrativo de semiotização do acontecimento. Absurdo, fantástico e realismo mágico são designações para os diferentes modos de sujeição do espaço e do personagem, à lógica do acontecimento. (Silva, 1984, p. 77).

Destacamos que apesar do realismo mágico e da literatura fantástica serem produtos da “semiotização” de um acontecimento que irrompe na realidade, podemos ratificar, baseando-nos na leitura de autores referidos neste trabalho, que essas duas categorias ficcionais são distintas, mesmo com toda a confusão teórica acerca do uso do termo realismo mágico, que muitos insistem em chamar de realismo fantástico.

Como ressalta Silva (1984), na literatura fantástica, um acontecimento insólito irrompe na realidade. O narrador (geralmente em primeira pessoa) tenta reinstaurar esse acontecimento de uma forma ou de outra sem, contudo, conseguir explicá-los por meio de parâmetros da normalidade. Desse modo, a perda de identidade entre o real e o insólito torna-se inexplicável e frustra qualquer tentativa de recodificação.

No realismo mágico, de fato, a semiotização do acontecimento pode também surgir tanto pela ação da personagem ou pela ocorrência do espaço, e “submete ambos à logicidade estrutural da realidade”, como explica Silva (1984, p. 80). A lógica do acontecimento tem a impregnação mágica. Assim, todos os eventos da narrativa são aceitos como “normais” e se apresentam dentro de uma situação contextual estruturada, que só é percebida como incomum ou insólita pela perspectiva. Silva (1984, p. 80) esclarece ainda que “seja qual for a situação, o espaço integra a experiência do personagem, ou este o converte em experiência subjetiva, o que permite um processamento normal da realidade.”

Baseando-nos nas características apresentadas sobre o Realismo Mágico, a seguir identificamos a relação do referente extralinguístico, ou seja, o universo cultural, social e mítico (no caso do presente estudo, o universo maranhense), captado na obra a ser analisada e de que modo esse referente pode ser significado textualmente.

3 A ESCRITURA DO TEXTO CULTURAL MARANHENSE EM O DONO DO MAR

O Golfão Maranhense (...) são terras e mares onde viveu, amou, morreu e encantou-se o Capitão Antão Cristório. (Sarney, 1995, p. 8)

Nesta parte do trabalho, abordamos a cultura maranhense, fruto de uma (con)fusão antropológica da cultura indígena, negra e portuguesa, da intersecção dessas culturas, como elemento capaz de forjar o discurso mágico realista. A constituição do ideário cultural maranhense ocorre a partir da transformação dos legados dessas culturas, produzido em um processo sócio-histórico, em que se destaca a influência da mitologia marítima, considerando que o Maranhão é um Estado de extensa costa marítima, possuidor de várias reentrâncias, lugar propício para o discurso do mágico realista.

No romance *O dono do mar*, a cultura é percebida como matriciadora da criação de uma ordem simbólica revelada pelas personagens, em especial os pescadores, que atribuem à realidade do homem do mar significações pelas quais são capazes de se relacionarem com o ausente. Chauí (1997, p. 294) adverte que essa recriação da cultura se dá pela palavra, pela memória, pela diferenciação do tempo, pela diferenciação do espaço, pela diferenciação entre o visível e o invisível.

Sobre a noção de cultura, segundo Sodré (1988, p. 13-14), existem várias significações que podem oscilar entre o conceito de um todo ou de uma prática parcelar, embora girem sempre em torno de uma unidade de coerência, um foco de manifestação da verdade, do sentido, da razão. Assim, a cultura de um povo pode compreender todo o patrimônio de normas, doutrinas, hábitos, transmitidos de geração em geração. É um sistema de atitudes e modos de agir, costumes e instruções de um povo (Holanda, 1983, p. 317). Ou ainda, uma dimensão do processo social, um produto coletivo, operacionalizado através da história. Ato ou modo de cultivar. Complexo de padrões de comportamento, das crenças, das instituições, das manifestações artísticas, intelectuais transmitidos coletivamente, e típicos de uma sociedade (Anjos, 2000, p. 197).

De acordo com Sodré (1997, p. 29), a cultura pode ser ainda “conjunto dos instrumentos de que dispõe a mediação simbólica (língua, leis, ciências, artes, mitos) para permitir ao indivíduo ou ao grupo a abordagem do real”. Memória não hereditária de uma comunidade, como o conjunto da informação não genética e dos meios necessários para a sua transmissão: a cultura não é apenas um acervo de informação, mas é também um complexo mecanismo de elaboração e comunicação, ou por outras palavras, um complexo mecanismo de codificação, decodificação e transcodificação desse depósito informativo.

Tudo isso constitui a cultura como invenção da relação com o Outro. No romance de José Sarney, revela-se o imaginário sociocultural dos pescadores, que possibilita a compreensão de suas crenças e ritualizações, conforme pode-se perceber como é representado o mundo supraceleste em que se traz para a construção discursiva da narrativa a herança cultural indígena a fim de indicar o lugar de sublimação:

- Estás no mar com Tandito, meu filho?
 - Não, estou na morte. Quero que me dês um pedaço de renda , cheia de quadrado de flores, para eu fazer uma trança de desejo para Dina, mulher de Carideno.
 - Onde estás?
 - No mundo dos caruanas. Voando.
 - Deixa o pecado. És alma?
 - Não, sou gente.
 - Não te vejo.
 - Nunca. Eu não sou mais.
- (Sarney, 1995, p. 13)

De acordo com a mitologia indígena, os caruanas habitam o fundo dos rios, igarapés e lagos. São descritas como espíritos ou seres encantados que protegem as águas e a natureza. Em algumas tradições, são consideradas mensageiras entre o mundo material e o mundo espiritual. Zeneida Lima (1992, p.29) explica que:

Os caruanas são energias viventes sob às águas, conforme a concepção da encantaria cultuada pelos índios marajoaras. Quando as pessoas se encantam, suas energias humanas são levadas para o Patuanu. Lá passam por vários estágios como flor, peixe, ave, etc. Durante esse processo perdem suas energias como viventes e estas se fundem com as energias já existentes sob as águas do mar e que agora podem ser invocadas pelo pajé. A partir daí passam a se chamar caruanas.

Dito isso, para a compreensão de uma realidade cultural, é necessário relacioná-la à realidade social, pois a cultura diz respeito a uma esfera da vida social que se encontra em constante transformação e que está ligada, também, aos processos de simbolização dessa sociedade. Portanto, para melhor entendermos a construção da narrativa no discurso mágico-realista, primeiramente, apresentamos a construção e elaboração da cultura da América Latina, de uma forma geral. Em seguida, destacamos o mesmo processo nas culturas brasileira e maranhense, a fim de que se possa entender a inserção do código cultural na tessitura do romance *O dono do mar*.

Para o antropólogo Clifford Geertz (1989), a cultura é uma teia de significados tecida pelo homem e orienta sua própria existência. Ao usar a metáfora de “teia de significados” para definir cultura, partindo da perspectiva de Max Weber, o antropólogo norte-americano propõe uma nova visão sobre cultura ao considerá-la em uma perspectiva semiótica. Nesse sentido, salienta que “a cultura, a totalidades acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade” (Geertz, 1989, p.58). Ao ser compreendida a partir de uma perspectiva semiótica, em que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, a cultura guia todas as práticas sociais dos seres humanos. Assim, apesar do caráter individual, somos guiados “sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas” (Geertz, 1989, p. 64).

A cultura apresenta-se, dessa forma, como um sistema semiótico conformado historicamente. Na América Latina, são observados, no seu processo de constituição histórica, contribuições culturais de múltiplas origens que refletem a realidade cultural, através da compreensão das relações de poder e do confronto de interesses, geradas por essas contribuições. Tais contribuições foram assimiladas durante o longo processo de colonização do Novo Mundo pelos europeus. A ação colonizadora, como assevera Bosi (1992, p.19), “reinstaura e dialetiza três ordens: do cultivo, do culto e da cultura.”

Sobre a dialética do culto e da cultura, o autor comenta os estudos de Gilberto Freyre (*Casa grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*) e Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*) a fim de discutir os

processos de “assimilação” luso-africana e luso-tupi que se refletem no complexo cultural brasileiro. Bosi (1992, p. 29) indaga-se também a respeito da (com)fusão cultural implícita na relação colonizado e colonizador quando diz

Foi a colonização um processo de fusões e positivities no qual tudo se acabou ajustando, carências materiais e formas simbólicas, precisões imediatas e imaginário; ou, ao lado de uma engrenagem de peças entrosadas, se teria produzido uma dialética de rupturas, diferenças, contrastes?

Bosi (1992, p. 30) aponta escritores, como Thomas Stearns Eliot, que comentam sobre a dinâmica entre colônia e metrópole e esclarece essa inquietação dialética da produção da cultura no Novo Mundo quando afirma que o (des)envolvimento cultural no novo solo remete a uma cultura que se tornava, surpreendentemente, “semelhante e diferente da cultura original”.

O efeito produzido pela transposição para o Novo Mundo de padrões de comportamento e linguagem, segundo Bosi (1992, p. 31), deu resultados díspares, pois, como explica o autor, apesar da cultura letrada parecer repetir o modelo europeu, quando posta em face do índio, “ela é estimulada, para não dizer constrangida a inventar”, isto é, a recriar, através da linguagem, a realidade modelo de acordo com o novo contexto. O crítico e historiador da literatura brasileira cita, para ilustrar essa recriação, a apropriação de elementos da cultura indígena feita pelo Padre José de Anchieta nos sermões, poemas ou peças teatrais com fins de catequese, como no trecho do *Auto de São Lourenço* (1583), a seguir:

SEGUNDO ATO (Eram três diabos que querem destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os tentadores cujos nomes são: Guaixará, que é o rei; Aimbirê e Saravaia, seus criados)
GUAIXARÁ

Esta virtude estrangeira
Me irrita sobremaneira.
Quem a teria trazido,
com seus hábitos polidos
estragando a terra inteira?

Só eu
permaneço nesta aldeia
como chefe guardião.
Minha lei é a inspiração
que lhe dou, daqui vou longe
visitar outro torrão.”
“Quem é forte como eu?
Como eu, conceituado?
Sou diabo bem assado.
A fama me precedeu;
Guaixará sou chamado.

Meu sistema é o bem viver.
Que não seja constrangido
o prazer, nem abolido.
Quero as tabas acender
com meu fogo preferido.

Boa medida é beber
cauim até vomitar.
Isto é jeito de gozar
a vida, e se recomenda
a quem queira aproveitar.

(Anchieta, 1973, s.p.).

Anchieta cria um imaginário híbrido com traços do discurso católico e tupi, forjando figuras míticas que se equivalem em ambos os discursos para repassar a ideologia cristã para os índios. Na tentativa de penetrar no imaginário indígena, o jesuíta produz “uma nova representação do sagrado que já não era nem a teologia cristã nem a crença tupi, mas uma terceira esfera simbólica” (Bosi, 1992, p. 65). Nos textos de Anchieta, a língua e a religiosidade tupi são apontadas em diálogos, cantos e danças.

A respeito desse processo de hibridização na construção do perfil identitário brasileiro, Moacir dos Anjos (2000) ao tratar do tema *Identidade cultural do Nordeste do Brasil* destaca, primeiramente, as duas faces do discurso sobre arte latino-americana: um que aponta exatamente para a assimilação dos valores estéticos legitimados pela história de colonização desses povos, e outro, que agrupa as narrativas empenhadas em denotar algo que seria próprio somente ao universo simbólico dessa região. O autor revela-nos sobre essa crítica a complexidade do que seja o perfil identitário da arte latino-americana, particularmente, a

brasileira e a maranhense. Sobre o discurso regionalista e nordestino, Moacir dos Anjos diz-nos que esse só começou a se elaborar a pouco mais de um século, remontando à reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam, quando se define e se afirma não apenas em oposição ao seu “outro” mais próximo – o “Sul” cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia.

Como resultado desse discurso que se opõe ao outro, demarca-se o espaço do que é Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, a qual legitima e representa, simbolicamente aquele espaço. Nessa perspectiva, a construção do perfil identitário nordestino se dá a partir das influências de um legado de mitos, paisagens e memórias portuguesas, africanas, holandesas e indígenas. Além de incorporar essa herança ao seu ideário cultural, o imaginário nordestino está intimamente associado à permanência da tradição, à evocação de imagens e ideias guardadas na memória, resgatadas e comunicadas de uma outra geração.

Outro autor que também ratifica o caráter híbrido da cultura latino-americana é Garcia Canclini (2000, p. 60) quando nos diz que “la latinidad siempre fue una construcción híbrida, en la que confluyeron las contribuciones de los países mediterráneos de Europa, lo indígena americano y las migraciones africanas”.¹³

Em sua obra *Culturas híbridas*, Canclini (1989, p. 75) revela também que:

Lejos de cualquier “realismo maravilloso” que imagina en la base de la producción simbólica una materia informe y desconcertantes el estudio socioantropológico muestra que las obras pueden ser comprendidas se abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas los retrabajan.¹⁴

13 “A latinidade sempre foi uma construção híbrida, na qual convergiram as contribuições dos países mediterrâneos da Europa, dos índios americanos e das migrações africanas.” [tradução nossa]

14 “Longe de qualquer ‘realismo maravilhoso’ que imagine a produção simbólica baseada em uma matéria informe e desconcertante, o estudo socioantropológico mostra que as obras podem ser compreendidas se abrangermos simultaneamente a explicação dos processos sociais que as alimentam e os procedimentos com os quais os artistas as reelaboram.” [tradução nossa]

Desde o período colonial do Brasil, já se observa essa recriação do discurso pelos elementos de manifestações africanas, indígenas e europeias como indicadores básicos de nossa identidade cultural, como marcas capazes de desvelar um novo discurso registrados pelo sagrado e pela oralidade, provocado por essa intersecção de raças que acabou por produzir uma “linguagem mestiça”.

Apesar de toda essa hibridização da cultura brasileira, incidem sobre ela verdadeiros universais da cultura como a integração com o mundo natural, a presença do sagrado e a valorização da memória. Esses universais são encontrados tanto na cultura africana como na cultura indígena. Ambas estabelecem sua ligação com o sagrado, por intermédio da natureza, numa tentativa de expressarem suas dificuldades diante de situações insolúveis. Os mitos e os ritos são guardados pela tradição tribal indígena e africana em que predominam os aspectos simbólicos capazes de apontar para a construção do universo cultural brasileiro. Amalgama-se o catolicismo europeu a esse panteísmo africano e indígena.

No Maranhão, tal influência é facilmente constatada diante do hibridismo cultural, resultado da contribuição de raças tão distintas culturalmente, e que é derivada da própria história da formação socioantropológica maranhense. Para registrar marcas da magia da cultura africana e da relevância do caráter oral da linguagem, cita-se um episódio acontecido no final do século XVIII em São Luís sobre um dos muitos mitos de eldorados maranhenses, registrado no *Guia de São Luís do Maranhão* de Jomar Moraes (1995, p. 157-8).

O episódio conta que um escravo, de nome Nicolau, inventou um engenhoso estratagema para salvar-se dos castigos por ter fugido de seu senhor, o Tenente-Coronel João Paulo Carneiro. Ao ser capturado, Nicolau de forma geniosa comunica a todos a urgência em encontrar o Governador e Capitão-General D. Fernando Antônio de Noronha. Recebido por D. Fernando, Nicolau revela-lhe a existência do Axuí, riquíssima cidade habitada por negros que possuíam imensas reservas de ouro e prata, bebiam em cuias de ouro e festejavam Nossa Senhora da Conceição, de quem fizeram grande imagem de ouro maciço. Tocado por grande ganância, apesar de alertado por auxiliares e amigos, D. Fernando acredita na história e ainda confere a Nicolau a patente de capitão de milícias, designando para sua ordenança repetidas audiências e convites para banquetes em palácio, passando o escravo a ser pessoa

muito estimada na sociedade local. Foram arregimentados mais de dois mil homens para a Expedição ao Axuí, entre tropas de milícias, pedestres e índios, ao comando do Coronel do Regimento de Linha, Anacleto Henriques Franco, tendo como guia o Capitão Nicolau, que indicaria a precisa localização do eldorado. Entretanto, na primeira oportunidade, Nicolau pôs-se em fuga, ludibriando a todos com sua narrativa fabulosa.

Assinalamos, nessa passagem, o sincretismo afro-cristão como reflexo do processo de hibridização cultural. Uma das características essenciais da cultura afro-brasileira, como afirma Ferreti (1996, p. 43) em seu estudo etnográfico da Casa das Minas do Maranhão, intitulado *Querebentã de Zomadônu*, é a oralidade. Nessa cultura, o conhecimento, o saber são participados de pessoa para pessoa e encontra-se latente em tudo que é transmitido. O sagrado e a tradição oral, quer na cultura africana, quer na cultura indígena, são integrados, pois, nos povos sem tradição escrita, essa relação é transmitida pela palavra falada cuja força é manifestada pelas ações rituais. A identidade desta cultura, isto é, o seu universo de significações, revela signos que apontam para expressões do desejo e do gozo saboreados em festividades, em cerimônias iniciáticas e religiosas, como forma de resgate da memória da ancestralidade, pela tradição oral e gestual e também como instrumento capaz de representar o “seu-estar-no-mundo”. A oralidade constitui-se, desse modo, em um saber que ratifica as ações de um grupo no espaço e no tempo.

Na escritura do romance *O dono do mar*, confirma-se a influência dessa tradição oral por meio da valorização dada às histórias de pescadores do Maranhão, das lendas, dos mitos e do modo de representação dessa realidade social. Assim, todas as ações das personagens são marcadas pelas experiências adquiridas através da tradição oral, ressaltadas pela voz do narrador: “Vai grito, vai curiosidade e vai se saber o que não se sabe, atrás do acontecido que aconteceu” (Sarney, 1995, p. 12).

Nesse sentido, ressaltamos o que Walter Benjamin (1985, p. 12) diz sobre a importância da utilização de histórias orais na construção das narrativas escritas. Ele afirma que:

a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narrados anônimos.

Distintivamente da tendência contemporânea dos romances, em que a tessitura expulsa gradualmente a narrativa e as formas épicas da esfera do discurso e valoriza a informação sobre acontecimentos próximos, em *O dono do mar*, o escritor dá ao texto, através do uso de lendas, mitos e costumes repassados pela tradição oral, um caráter épico que procura operar o resgate da memória de fatos da história que se transformam em mitos no imaginário popular. Pelo uso do discurso mágico, repleto de expressões eufêmicas, o narrador constrói a tessitura dos acontecimentos, como também observado nos trechos a seguir:

(...) Nas noites de sexta-feira, é preciso olhar as estrelas, elas são azuis e às vezes amarelas. Cavalgam bodes e cavalos nos vazios dos buracos escuros do céu. Ali habitam os demônios. Eles olham a Terra e se encontram para descobrir um lugar onde colocar a mão da desgraça, que flutua com o sereno e a tarrafa da noite da noite no fim do dia. (1995; p. 12)

(...) Era noite dos cordões de bumba-meu-boi com as mais floridas guarnições. Jerôncio, o Cazumbá do folguedo, já dissera antes da saída da rapaziada:

- Hoje vai ter ranger de dente! (Id ibid)

(...) O homem de barbas, baixinho, entre convulsos de tosse, lufadas de vento e arrebentação, continuava seu desespero:

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá.

Ao contar para Aquimundo, muitos anos depois, sua primeira visão de assombração, viu que ele sabia tudo desse navio, o Ville Bouligne, um barco fantasma, naufragado nos abrolhos dos Atins, quando pereceu o poeta Gonçalves Dias, de regresso ao Maranhão, para morrer em sua terra. Seu corpo ficou no mar e seu delírio permaneceu para a eternidade nas assombrações dos navios iluminados que aparecem nesses mares. (1995; p. 32)

Além de operar o resgate da memória, a linguagem (oral) reveste-se de uma carga simbólica que intensifica as informações reveladas através do discurso da tradição, da valorização do particular e das atitudes dos sujeitos que constituem o espaço da ação do romance. Nesse contexto, a memória dos velhos garante a expressão da tradição e revela um conjunto de experiências individuais, vividas e constituídas coletivamente, como verifica-se no trecho a seguir.

(...) O caminho do cemitério foi longo e penoso. O caixão era levado nas mãos. Uma das velhas cantavam incelências no cemitério:

Oi mãe das almas
Amiga da Mãe de Deus
Alecrim-do-campo
São Lucas e São Jerônimo
Valei-me, mãe das almas,
Amiga da Mãe de Deus (1995; p. 17).

(...) Cristório tinha os olhos presos na cova. Não falava com ninguém. Ninguém falava com ele. Começaram a encomendar o corpo. Era tarefa de Gertrudes, preta velha do povoado, conhecedora da arte dos enterros:

Lázaro viu a ressurreição. Jerumenho vai ver.
Lázaro acreditou
Nós acreditamos na ressurreição dos mortos
Mãe de Deus... (1995; p. 18)

(...) Dona Turinda, velha acostumada em ajudar partos, recebeu a criança e pediu a faca de peixe para cortar o umbigo do menino. Depois foi o banho, lá fora, no jirau da cozinha, com água do pote, misturada, quebrada da frieza para não agredir a criança. (1995; p. 24)

Registra-se, no romance de José Sarney, um conjunto de imagens e de representações que, articuladas entre si, constituem uma parte do quadro cultural maranhense. Esse quadro cultural, que matriza a produção imaginativa de um grupo é o Imaginário Social, de um modo geral, formado pelas imagens, símbolos, sonhos, aspirações, mitos, fantasias, com conotação afetiva que existem e circulam nos grupos sociais, que se reflete nas práticas sociais de um grupo,

Ratificando essas considerações é que situamos o que diz Walter Benjamin (1985, p. 210) na medida em que afirma: *a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração*. Sob essa perspectiva, a cultura, através da reminiscência, ratifica-se e revela-se na comunicação simbólica, que é produto tanto da memória coletiva, como da identidade individual de cada narrador. Destarte, a narrativa expressa o caráter plural dos costumes, padrões, valores, crenças, sentimentos, hábitos, emoções, sensações que formam a cultura oral de um grupo como elementos fundantes da simbolização.

Sobre a evocação do mar, como ambiente de fundo e personagem, que age e interfere nas ações das outras personagens no romance supracitado, podemos identificar a marcada influência portuguesa. O

mar constitui um tema constante da cultura, da paisagem e da memória portuguesas. Nesse espaço, há o cruzamento da natureza, da religião e da antropogeografia de Portugal, uma vez que todo espaço reflete as intervenções de um povo. O espaço marítimo, para o povo português, é uma constante literária capaz de tornar-se símbolo e revelar desde a saudade de um desbravador do mar, uma experiência místico-religiosa, uma história de conquista até a insatisfação do homem diante da realidade.

A importância dada aos oceanos pelos portugueses é atestada nas várias viagens marítimas realizadas por esse povo a fim de explorar o desconhecido na tentativa de estabelecer contatos com outras civilizações e culturas. A própria toponímia portuguesa já revela sua profunda relação com o mar, pois, assim como parte do Maranhão, caracteriza-se por ser um litoral, além de possuir rios, que marcam profundamente a história da identidade portuguesa, como Tejo, Douro, Minho e Sado, reverenciados na produção literária dessa nação.

A relação de Portugal com os oceanos inspirou autores como Luís de Camões e Fernando Pessoa, para citar apenas duas das figuras mais ilustres da literatura portuguesa que evocam o mar como universo simbólico capaz de desvelar o espírito português. Em *Os lusíadas*, Camões projeta a imagem dos portugueses à procura de novas terras em heroicas viagens pelo mar desconhecido. É uma exaltação aos desbravadores dos “mares nunca dantes navegados” e dos limites do mundo. Paisagens, costumes, naufrágios e batalhas, tudo é representado com particular realismo. O notável poeta mostra-nos de forma excepcional a relação homem/espaço, através da valorização da experiência dos heróis portugueses com os oceanos. A conquista dos mares, em *Os lusíadas*, é uma tentativa de apreensão do mundo em sua totalidade. Nessa epopeia marítima, há uma reflexão sobre a capacidade do homem em conseguir o domínio dos elementos naturais.

As armas e os barões assinalados,
Que, da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
E em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram
(Camões, 1977, p. 69)

Em outra estrofe, o poeta representa a identificação e integração do homem de Portugal com o mar:

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando,
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Proteu são cortadas
(Camões, 1977, p. 69)

Recorrendo ao gênero épico e ao maravilhoso dos deuses, Camões, em *Os lusíadas*, produz a “fábula” do povo português, desde seu fundador mítico, Luso, filho de Baco, passando pelo seu fundador histórico, D. Afonso Henriques, e chegando até os feitos de D. Sebastião, rei de Portugal na época da publicação da obra. O poeta usa os acontecimentos históricos, míticos e lendários na construção do seu discurso e todas as vezes que pretende anunciar um acontecimento importante recorre aos deuses, invocando a proteção divina. Os deuses são introduzidos no poema como imagens capazes de assegurar a fidelidade aos modelos artísticos da Antiguidade greco-romana.

Além disso, como operam com o encantamento do mundo, os deuses acabam por tornar favorável o surgimento de forças maravilhosas capazes de agir magicamente sobre as ações da armada portuguesa. O maravilhoso dos deuses, em Camões, favorece o caráter de exaltação dos “fatos gloriosos” da história de Portugal. Os deuses pagãos, com o que representam de fruição e sensualidade, demonstram o interesse renascentista pelos valores terrenos, mesmo num poema preocupado em reafirmar o espírito de cruzada católica que justificou ideologicamente a expansão ultramarina portuguesa.

Outro representante da literatura portuguesa que celebra também o espírito lusitano e o seu domínio dos mares é Fernando Pessoa, em *Mensagem*. O poeta evoca, em *Mar Português*, um forte sentimento nacionalista, por intermédio de uma volta ao passado das grandes navegações, numa tentativa de reerguer o prestígio da nação portuguesa que se encontrava em decadência. Para isso, o espírito lusitano e o seu domínio dos mares são representados por uma visão mítica e mística do destino de Portugal. Conquistar o espaço geográfico

(ultrapassar o cabo Borjador, na África, por muito tempo considerado o limite do mudo conhecido), para esse poeta, é “passar além da dor”, é alcançar o céu que Deus espelhou o mar. O oceano torna-se lugar de sacrifício, de provação, mas também de ascensão espiritual; o céu, lugar de recompensa. Neste projeto de “ascensão”, o poeta executa uma criação mitológica de uma pátria ideal, oposta ao país real em que vive.

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosse nosso, ó mar!
Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor
Deus ao mar o perigo e o abysmo dar.
Mas nelle é que espelhou o céu.
(Pessoa, 1985, p. 159)

Utilizando o mar, como universo simbólico, Luís de Camões e Fernando Pessoa querem ao mesmo tempo reviver, apreender, compreender e (des)velar a antropogeografia portuguesa por meio de suas poesias.

No Maranhão, a abundância de água ou sua ausência caracteriza o espaço geográfico. Em *O dono do mar*, José Sarney descreve a relação entre o homem do Maranhão e o mar, uma vez que o Maranhão, como Portugal, possui uma extensa costa marítima.

Sobre a representação do Maranhão no discurso de José Sarney, evocam-se alguns trechos do livro *Governo e povo* (Sarney, 1970) em que o autor também enfatiza a presença de águas como característica de grande parte do Maranhão e a relação entre o componente humano e o geográfico.

As representações do Maranhão apontadas pelo escritor são:

- “região privilegiadamente situada entre as desolações da região sem água e as devastações da encharcada terra amazônica”,
- “região cortada por rios e vales perenes, com imensas áreas virgens e férteis”;
- “norte das águas entre o Nordeste e o Amazonas”;
- “Maranhão geográfico e humano”;

- “lugar onde o verde não acaba nunca”;
- “região mediterrânea entre o nordeste e a Amazônia”;
- “praias assombradas de pescadores perdidos ou desertos de dunas a caminhar na lei dos ventos, de praia a praia”.

A identidade e o imaginário do homem do Maranhão estão repletos de elementos de várias culturas, que se interpenetram e se cruzam. Nessa perspectiva, o escritor recorre ao espaço geográfico para tentar (re)velar o perfil identitário do homem do Maranhão. Para tecer a narrativa, opera com símbolos regionais e universais, projetando uma série de instantes históricos e culturais, a fim de realizar a sua (re) criação de mundo.

Nesse sentido, Octavio Paz (1996, p. 68-9), em *Signos em rotação*, no capítulo *Ambiguidade* do romance em que discorre sobre a relação entre o romancista e o historiador, sugere que: “ao romancista não interessa contar o que passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar o mundo”. Para isso, segundo o crítico, o romancista recorre às virtudes transmutadoras da imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas.

Ao operar com a inserção de símbolos regionais como o bumba-meu-boi e suas toadas; as incêndias cantadas nos enterros; o tambor de mina e sua roda; o poeta Gonçalves Dias e até mesmo o rei português, Dom Sebastião, um encantado dos Lençóis maranhenses, o escritor José Sarney representa simbolicamente uma cultura local, percebida como uma particularidade que é o oposto do global. Entretanto, ressaltamos que essa particularidade não é adversa ao processo de globalização cultural, uma vez que, como nos afirma Featherstone (1997, p. 124), em capítulo sobre *Culturas globais e culturas locais*:

Uma consequência paradoxal do processo de globalização, a percepção da finitude e da ausência de limites do planeta e da humanidade, não é produzir homogeneidade, e sim familiarizar-nos com a maior diversidade, com a grande amplitude das culturas locais.

Valorizar o singular, cultivar a tradição cultural, a memória coletiva, os rituais e as cerimônias comemorativas reforçam nosso senso de coletividade familiar, local e nacional. Não se trata, assim, de negar a cultura homogênea, pois, o próprio — e disso já sabiam os estoicos — é ao mesmo tempo, o singular e o genérico. Todavia, devemos dizer

também que, em épocas de globalização, essas produções simbólicas ancoradas no passado refletem uma espécie de territorialização ideológica. Essa ancoragem no passado revela uma tentativa de manter, no presente, os referenciais de identificação do território perpetuados pela tradição. A memória, nesse caso, passa a ser a presentificação do passado. Isso garante a retenção de um tempo que se foi, salvando-o da perda total.

Nesse sentido, Santo Agostinho, em trecho da sua obra intitulada *Confissões* (1999, p. 266), revela como a memória pode ser o lugar de projeções de imagens que atingem os nossos sentidos e se alojam para que possam ser recordadas e revisitadas sempre.

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando tudo o que pensamos, quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram (...) O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para recordar e revistar quando for necessário

Além disso, o mesmo pensador afirma ainda que a memória é a garantia de nossa própria identidade, como podemos observar no trecho que se segue (1999, p. 267-8):

(...) Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem.

Como em Portugal, no Maranhão também coexistem um passado de glória e um presente decadente, e o mar serve de ambiente de fuga, evasão capaz de evocar a história, a memória e a cultura de um povo. Através da simbologia da mitologia marítima, o escritor tenta desvelar a realidade cultural maranhense, as marcas que digitam o

homem do Maranhão, em uma viagem que quer transpor o além. José Sarney serve-se das estórias dos pescadores para efetuar essa viagem.

Ressaltamos também, nesse sentido, as considerações de Padre Antônio Vieira em sua obra intitulada *História do futuro* (1981, p. 45) em que o jesuíta postula sobre a relação dos “Maranhões” e a navegação:

Conhecidos já pela fortuna os descreve o Profeta, e muito particularmente pelo exercício e arte da navegação, em que eram e são os Maranhões mui sinalados entre os índios, por serem ele, ou os primeiros inventores de sua náutica, como gente nascida e mais criada na água que na terra, ou certamente porque com sua indústria adiantaram muito a rudeza das embarcações bárbaras, de que os primeiros usavam (...) Assim que vem a dizer o Isaías que a terra de que fala é terra que usa embarcações, que têm nome de sinos; e estas são pontualmente os maracatins dos Maranhões.

Vale destacar que tal trecho encontra-se como epígrafe do livro de José Sarney, *Norte das águas*, cujo espaço das histórias também mantém uma relação com a água, nesse caso, dos rios. A respeito dessa relação homem/espaço, Lima (1980, p. 67), em sua obra *Mimesis e modernidade* no capítulo que trata sobre a sociedade e os sistemas de representações, ratifica a importância das relações espaciais e o homem, afirmando que “a ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza”. Assim, para o autor, todo e qualquer espaço opera, através da inserção de um determinado agrupamento social, com uma rede de símbolos. Nesse sentido, o discurso poético, investido de uma carga simbólica, torna-se uma das formas de representação do espaço social.

As considerações apresentadas, neste capítulo, fazem-nos retomar também uma análise do mestre Coutinho (1987, p. 194) em artigo intitulado *A busca de discurso “síntese” na narrativa contemporânea da América Latina*, quando nos diz que

Esta literatura híbrida, que combina magistralmente uma visão de mundo ética e estética ao fundir história com estória, e constitui, para citar mais uma vez Rodriguez Monegal, “não só o mais rico instrumento para transmitir essa outra realidade da linguagem”, é, finalmente, uma forma artística mais adequada tanto ao seu tempo — trata-se de uma expressão da relatividade — quanto ao contexto, de onde emerge, um continente

que só pode definir-se como grande amálgama de culturas.

Na (con)fusão de culturas, que forjam as interfaces da identidade cultural brasileira e maranhense, é que o escritor José Sarney fundamenta a construção do seu discurso mágico-realista em *O dono do mar*. A operacionalização dessa construção dá-se pela dinâmica da semiotização do acontecimento a partir da rememoração da aventura marítima de Antão Cristório, do relato de sua experiência existencial como pescador do litoral maranhense. Em *O dono do mar*, o narrador-personagem articula um mundo profundamente simbólico, no qual o mar é uma entidade viva, quase divina. Sua voz vai além de um simples relato pessoal: é um discurso construído com camadas de tradição oral, religiosidade, fatalismo e sabedoria popular.

Como fio narrativo no romance, a rememoração da aventura marítima do pescador Antão Cristório, personagem central do romance, é desencadeada por um acontecimento, a morte de seu único filho, Jerumenho, herdeiro do ofício do pai, assassinado em uma noite de São João. A perda insuperável e devastadora do filho provoca em Antão Cristório uma experiência existencial de impossibilidade de continuação de seu legado da vida no mar, de sucessão e de futuro.

Cristório tinha motivos para odiar as sextas-feiras. Foi numa sexta-feira que seu filho Jerumenho fora assassinado. Chegara de uma pescaria, cansado, triste, e apenas tinha deitado quando ouviu a voz do primo Garatoso, chamando: — Capitão Cristório, Capitão Cristório!?... Aconteceu a pior das desgraças, uma desgraça grande. (Sarney, 1995, p.4)

Para Silva (1984, p. 70), “o acontecimento é o elemento de ligação entre o personagem e o espaço narrativo, compreende as ações do personagem e as ocorrências do espaço.” A partir da irrupção desse acontecimento é que, no romance, podemos dizer, parafraseando o que postula Silva (1984), que a dinâmica do acontecimento, aliada ao fio narrativo, como lógica codificante da relação de Antão Cristório com o espaço narrativo (o mar), projeta-os fora dos limites demarcados por categorias como real/mágico, mágico/onírico, normal/anormal, lógico/ilógico etc, e o insólito é convertido em experiência existencial da personagem central.

No fio narrativo do romance, registra-se o nascimento da personagem central que ocorre também em uma sexta-feira, assim como a morte de seu filho: “Aqueles praias eram pobres. Terras de pescaria, Deus, o pecado e a vida. Ali nasceu Antão Cristório. (...) Era uma sexta-feira, lua cheia, a maré ia alta e eles moravam na Praia da Raposa.” (Sarney, 1995, p.14). Ou seja, simbolicamente, no romance, o sexto dia da semana remete ao início e ao fim da vida, nascimento e morte.

Na próxima seção, analisaremos os principais signos que irrompem na construção do discurso ficcional no romance.

4 OS SIGNOS EM O DONO DO MAR

Todo romancista, todo poeta, quaisquer que sejam os rodeios que possa fazer a teoria literária, deve falar de objetos e fenômenos mesmos que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura.

Roland Barthes

Ao iniciar esta parte do estudo que aborda de forma mais significativa da semiologia marítima, ou seja, da teia dos signos utilizados na construção da rede semiológica representada no texto, é importante destacar o que Juan-Cirlot (1984, p. 33-4) diz sobre a essência do símbolo: a ordem simbólica se estabelece pela correlação geral do material e do espiritual (visível e invisível) e pelo desdobramento das significações. Nesta seção, investigamos tais relações, uma vez que os signos não se apresentam isolados, mas unem-se entre si, efetuando uma associação de elementos que combinam seus significados.

Para a análise da tessitura semiológica, consideramos a semiotização ficcional do Discurso, elaborada por Anazildo Vasconcelos da Silva, em sua obra *Semiotização Literária do Discurso* (1984). Na sua teoria, o discurso literário constrói um “mundo possível ficcional” por meio da articulação de signos linguísticos, culturais, sociais e simbólicos; opera através de um “investimento semiológico”, ou seja, uma rede de significações complexas e interdependentes formada por signos dominantes, isotopias, estratégias enunciativa e das estratégias enunciativas que o constituem.

Nesse sentido, na construção de um processo de simbolização, o homem, segundo Carl Jung (1977, p. 20), utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja transmitir. Para o referido autor, uma palavra ou uma imagem é símbolo quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato, isto é, possui conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Na psicologia junguiana, no processo de simbolizar do homem, o símbolo assume um papel central, uma função transcendente que atribui o sentido e o significado de sua própria existência humana. No conceito de inconsciente coletivo, Jung (1964) evidencia os arquétipos, imagens latentes, padrões universais de comportamento e experiências, que se

manifestam em mitos e narrativas culturais, compartilhados por toda humanidade.

Do ponto de vista antropológico, Gilbert Durand, antropólogo francês, em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1989), define o símbolo como uma manifestação do imaginário. O autor considera o imaginário como o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir” (Durand, 1994, p. 3). Para Durand (1996, p. 215), o imaginário envolve, portanto, “um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes...”, a saber: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio, etc. Para Gilbert Durand (1989), esses sistemas simbólicos não são independentes, pois decorrem de uma visão de mundo específica, imaginária, que é a própria cultura.

Durand apud Chevalier (1996, p. 17) a propósito da concepção de símbolo, apoiando-se nos trabalhos de Jung, de Piaget e de Bachelard, diz que “o símbolo possui algo mais que um sentido artificialmente dado, detendo um essencial e espontâneo poder de ressonância”. Esse poder ressoa a partir da própria potência simbólica do mundo em que vive o homem, sua capacidade de (re)significar suas práticas sociais e culturais, a forma como se relaciona com os outros e até o que transcende a sua própria experiência. A linguagem, o mito, a arte e a religião, como adverte Cassirer (1994, p. 48), “são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana”.

Esses pressupostos conceituais são necessários para a compreensão do significado da rede simbólica que expressa as experiências dos pescadores maranhenses, por meio de um discurso mítico-religioso, na análise dos signos em *O dono do mar*. Machado & Henri-Pageaux (1988, p. 129) explicam que:

O mito só pode conceber-se através de uma dimensão coletiva, enquanto que em literatura o mito é obrigatoriamente uma história contada por um determinado autor. No entanto, isso constitui justamente matéria de renovação do estudo literário.

Nessa perspectiva, podemos dizer que o mito se torna um elemento primordial da organização de um texto literário, o elemento

motor da produção textual. Em *O dono do mar*, consideramos que são os mitos, a linguagem secundária e simbólica, que garantirá a coerência da tessitura semiológica. A ficcionalização está no modo como a voz do narrador transcende o individual para representar um sujeito coletivo (ancestral, mítico). O mito, como nos diz Machado & Henri-Capeaux (1998, p. 130), “torna-se assim produtor de texto”. Nesse sentido, Mielietinski (1987, p. 329) explica:

A literatura está geneticamente relacionada com a mitologia através do folclore, e particularmente a literatura narrativa – (...) – que se liga à mitologia via conto maravilhoso e epos heróico, que surgiram nas profundezas do folclore (...).

José Sarney parte de um conjunto de narrativas dos pescadores de Curupu, histórias contadas que guardam uma característica primordial do mito primitivo, ou seja, a oralidade. Na perspectiva da teoria de Silva (1984), o narrador é uma instância construída linguisticamente no interior do texto. Em *O dono do mar*, o narrador-personagem (um velho pescador maranhense) não é José Sarney, mas sim uma voz discursiva que performa a experiência e a sabedoria ancestral do mar. Essa voz é construída com marcas linguísticas regionais e poéticas; um tom confessional e memorialístico, além de um ritmo circular, típico da oralidade mítica.

Do ponto de vista da construção discursiva simbólica do romance, o escritor maranhense opera com vários signos: o mar, a biana, os peixes, os deuses africanos, as entidades indígenas, os segredos da natureza, os ritos, os mitos e a história marítima. Escolhemos, no romance *O dono do mar*, aqueles que, dentre toda a rede simbólica, são de maior relevância: o mar/a água, os ritos e a história.

4.1 Mar/água

Criou, pois, Deus os monstros marinhos e todos os seres vivos, os quais as águas produziram com abundância... (Gênesis 1, 21)

A epígrafe em *O dono do mar* faz referência ao trecho do livro de Gênesis da Bíblia sobre o quinto dia da criação a que se refere aos seres que vivem na água. Antes da criação dos “*monstros marinhos e todos os seres vivos*” da água, houve a organização do caos primordial em que Deus

cria o firmamento e os mares, pois “A terra era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (Gênesis 1:2). O mar, na tradição judaico-cristã simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação.

No Dicionário dos Símbolos, segundo Chevalier et Gheerbrant (1992), o mar representa o curso da existência humana. Diegues (1989, p. 14), em sua obra, *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*, complementa que “o mar, água em movimento, é o lugar das transformações e do renascimento”, e simboliza “um estado transitório, ambivalente, de onde surgem os monstros, e nesse sentido é a imagem do subconsciente, fonte de correntes que podem ser mortais ou vivificadoras.” O autor explica ainda que

A imagem do mar-oceano está, portanto, ligada à da navegação e da travessia. A navegação ou o viajar errático dos heróis pelo mar significa que estão expostos a perigos de vida, o que o mito simboliza pelos monstros que surgem do fundo. A região submarina se torna, dessa forma, o símbolo do inconsciente. O mar é também habitado por seres míticos, que representam, para Chevalier e Gheerbrant, imagens arquetípicas. (Diegues, 1989, p. 14)

No romance, o escritor José Sarney constrói um universo simbólico profundamente ancorado na cultura maranhense, utilizando signos culturais, naturais e mítico-religiosos. O mar é o signo estruturante do romance, representando não apenas o espaço físico, mas um universo simbólico de poder, mistério, ancestralidade, destino e ‘travessia’ existencial. Ele é personagem, força divina e espelho da alma do protagonista.

No discurso ficcional em *O dono do mar*, a isotopia da água/mar dá-se com a recorrência de elementos ligados ao mar que estrutura simbolicamente o discurso, funcionando como matriz semântica que organiza os demais signos (tempestade, chuva, ventania, navios, naufrágios, pesca, peixes, sal, vida, morte etc). Nesse sentido, há ressonâncias com arquétipos míticos (Poseidon, Iemanjá, orixás, entidades indígenas etc), além da presença de rituais, crenças populares e religiosidade sincrética relacionados à cultura maranhense.

Segundo Bertrand (2003), a isotopia é a garantia da continuidade de um discurso e constitui-se como elemento do universo figurativo.

Como recurso semiótico, a isotopia da água/mar é empregada na construção do discurso ficcional, servindo de signo estruturantes da rede simbólica em *O dono do mar*, de José Sarney. Bertrand explica que:

Diferentemente do campo lexical (conjunto de lexemas ligados a um mesmo universo de experiência) e do campo semântico (conjunto de lexemas dotados de uma organização estrutural comum), a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas o discurso. Ela pode assim referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias abstratas, temáticas, axiológicas), e, sobretudo, à hierarquia entre as isotopias de leitura (por identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior). Conectando as isotopias, as figuras de retórica (metáfora, metonímia, etc.) instalam a coexistência extensiva e eventualmente competitiva de dois ou mais planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação” (Bertrand, 2003, p.420-1)

O sentido simbólico do mar, segundo Juan-Cirlot (1984, p. 372), corresponde ao agente transitivo mediador entre o informal (ar, gases) e o formal (terra, sólido) e, analogicamente entre a vida e a morte. O oceano, em *O dono do mar*, representa essa transitividade entre ar, terra e fogo, elementos que se opõem e marcam momentos no ciclo vital da personagem central Antão Cristório. A imensidão do espaço marinho e as figuras a ele relacionadas permitem ao escritor desenvolver imagens que ora revelam uma espécie de conformação a um movimento cíclico, ora pretende romper limites para uma melhor compreensão da condição humana.

Na primeira vez em que o mar se mostra para Cristório, ele percebe que “o mar era assim, como cavalo que foi desembestado, solto correndo, sem espaço nem tempo para ser domado e vivido.” (Sarney, 1995, p. 29). Esse trecho exemplifica a ficcionalização: a linguagem constrói a ideia de posse simbólica do mar, que vai além da lógica empírica. É um efeito discursivo que inscreve o protagonista numa dimensão mítica e subjetiva. Além disso, o mar funciona como um grande signo totalizador, que simboliza o destino, a memória e o próprio tempo.

Segundo Jung (1977, p. 93), a significação dos símbolos naturais, como o mar, é derivada dos conteúdos inconscientes da *psique*, formadores de mitos e, portanto, representam um número de variações das imagens arquetípicas essenciais. Por isso, o mar, no romance, evoca uma multiplicidade de imagens que podem relacionar-se a ideias completamente opostas.

Ressaltamos ainda que o funcionamento dos símbolos mitológicos, conforme postula Mielietinski (1987, p. 196-7) em *A poética do mito*,

visa pôr em oposição o comportamento individual e social do homem e a sua cosmovisão (o modelo orientado axiologicamente de universo) nos limites de um sistema indiviso. O mito explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem.

Simbolicamente, a água representa a cosmogênese, o princípio e o final da realidade material, do ciclo cósmico de nascimento, morte e renascimento espiritual. Nesse sentido, registramos também a passagem que marca o batismo de mar da personagem central. As águas do mar, nessa passagem, simbolizam exatamente a dinâmica da vida; o eterno retorno, lugar dos renascimentos. A personagem, nesse trecho, estabelece um pacto para a vida toda com o mar e descobre-se parte dele. É nesse espaço que se inscreverão as aventuras e desventuras do pescador.

Cristório estava firme. Não falava, mas não estava mudo. Lutava como se estivesse numa briga de galos, e fosse um deles. Sentia-se preparado para um combate que seria da vida inteira. Olhava longe e perto e via mãos de água que lutavam e riscos de raios que caíam. Sabia que esse era o demônio das tempestades. Aquilo era seu batismo. A canoa continuava a mergulhar nos camaleões das vagas e de repente saía, balançava, e a água que estava dentro pulava para fora, para de novo encher e de novo sair. (Sarney, 1995, p. 29)

Na tempestade, ocorre uma transformação de Cristório em um novo homem, que partilhará dos mistérios do mar e tornar-se-á parte integrante desse meio natural: “Cristório não tinha temores. Segurava-

se e enfrentava o mar e o vento como se fossem seus velhos conhecidos e com eles mastreava.” (Sarney, 1995, p. 28).

A tempestade miticamente possui um aspecto criativo que faz parte da renovação cíclica da vida. É na tormenta que ocorrem os grandes inícios e os grandes fins. Dessa maneira, como nos diz Cavalcanti (1997, p. 145), corresponde a um chamado de Deus. Os “riscos de raios que caiam” na tempestade enfrentada pela personagem sugerem a representação da centelha da vida, o poder da criação da consciência: “Assim durou um tempo que não se conta pelas horas. Depois veio uma chuva de raio. Tudo escuro. Ventania e chuva caindo como se o céu se abrisse e despejasse sua cuia grande (...)”. A água está ligada ao raio, que é fogo. Este elemento assemelha-se simbolicamente à água, pois também é um mediador entre formas em desaparecimento e formas em criação. É um símbolo de transformação e regeneração. Como a água, o raio (fogo) também sinaliza a transformação de Cristório para uma outra fase da vida. O fogo surgido por meio de percussão, como é o caso da *chuva de raios* enfrentada por Cristório, segundo Durand apud Chevalier (1996, p. 442), possui um valor de purificação e de iluminação; *é o prolongamento ígneo da luz*. Aponta para uma revelação espiritual alcançada pela luz e pela verdade.

Ao (re)conhecer-se como homem (do mar), na tempestade, Cristório tem uma revelação, percebe-se tomado por um sentimento de totalidade. Jung (1977, p. 128) chamará esse sentimento de *self*, isto é, um sentido poderoso e completo de si mesmo. É nesse embate cíclico e paradoxal, dual e ambíguo, característico da condição humana, que o mar representa no romance, revelando questões essenciais do ser, sua origem, desenvolvimento e finalidade última. O mar, como conjunto de águas de massa indiferenciada, aponta para a infinidade dos possíveis e contém todo o virtual, todo o informal, mas também todas as ameaças de reabsorção. As águas agitadas remetem a desordem, enquanto as calmas, provindas depois do caos das agitadas, o restabelecimento da ordem. De um ponto de vista cosmogônico, a água recobre dois complexos simbólicos antitéticos.

Depois foi a hora de tudo passar e começar uma calmaria tão grande, como se o mar se transformasse em rio e o liso das águas um espelho em que a canoa estará presa. Ele tinha que se acostumar a esses contrastes. (Sarney, 1995, p. 30).

Destarte, o mar é um espaço que sintetiza o fundamento do agir do homem e sua ânsia pelo desconhecido o que justifica o pacto firmado entre a personagem e o mar, revelando a necessidade ontológica da personagem Antão Cristório em integrar-se ao mundo, reconhecer-se nele a fim de que possa descobrir a finalidade da sua própria existência. Ressaltamos, nesse sentido, que o homem, conforme o pensamento heideggeriano (Heidegger, 1995), não pode existir senão em comunhão, em conexão com o mundo dos entes, com o ser-no-mundo. Desse modo, o homem não pode ser o que é, senão encarnado no mundo. O reconhecimento ontológico de Antão Cristório dá-se no mar. Na perspectiva da semiótica do acontecimento e sua relação com o espaço, o mar, associado aos outros elementos da natureza como o ar, a terra e o fogo, apresenta um caráter pluridimensional e pode, através das relações entre esses mesmos elementos, exprimir a tensão entre o imanente e o transcendente que agita a existência humana.

Por analogia, o mar é considerado espelho do céu, reflexo da alma humana. Representa as flutuações dos desejos e dos sentimentos do homem.

— O mar tem a cor dos olhos de quem vê. Ele é da cor da alma da gente e a alma da gente tem a cor dos olhos. (...) — Já vi mar preto, (...) era da cor do breu dos infernos. Vi matar branco quando eu estava de manhã com a alma pensando nas gaivotas. (...) Tem o da tarde, como o sol morrendo. É como se fosse a cor das nossas raivas. Tem mar azul, azul como o céu (...) é quando a gente está feliz. (Sarney, 1995, p. 80)

Os mitos criados, nesse sentido, são forças harmonizadoras e ordenadoras capazes de transformar a desordem, o caos em cosmo, “modelo de universo axiologicamente orientado.” A aventura da vida, para Cristório, e o seu encontro com “o dia de mistério e espumas” no lançar-se ao desconhecido, simbolizado pelo mar, demonstram a necessidade incessante do homem em imergir-se e entregar-se ao mundo em que tudo de algum modo é; e também descobrir-se a si mesmo, encontrar sua identidade, sua diferença e suas relações em face dos outros para que possa, então atribuir um sentido ao mundo, conhecê-lo, afinal o mar “acontece como o mundo, as pessoas e tudo”. (Sarney, 1995, p. 54)

- Cristório, o que você está vendo?
- Estou vendo o mar. Ele e eu temos um trato. Retirou a camisa, uma camisa pela qual tinha amor de menino, e jogou-a nas águas (...) Cristório, naquele tempo, sentiu o seu destino. Cresceu nas artes do mar e saiu para aventura da vida até o dia de mistério e espumas na ilha do Curupu. (Sarney, 1995, p. 30).

Cristório alcança o transcendente, ou seja, reconhece a sua própria finalidade última, como nos diz Jung (1977, p. 151): “a plena realização das potencialidades do seu *self*”, nessa viagem pela superfície marítima em que se perceberá diante das incertezas e perigos da vida. São os componentes do mar, como as espumas, as águas ora revoltas, ora plácidas que assumem um valor simbólico conotado de uma mundividência interior do homem. A noção de mar registrada no romance repetida vezes parece reforçar essa ideia de representação da gênese da vida, dos conflitos existenciais, da totalidade, da aventura e do eterno movimento, do começo e do fim, isto é, a consciência da personagem a respeito da vida e da morte, da temporalidade. O mar, nesta acepção, assume um caráter imanente, pois “é como se fosse a natureza derretida que cai sobre todas as coisas e sobre todos os vivos”.

As águas, na expressão de Eliade apud Brandão (1998, p. 197), “simbolizam a soma de todas as virtualidades, são a fonte, a origem e o reservatório de todas as possibilidades de existência,” como poder verificar no trecho a seguir em *O dono do mar*.

É o mar, aqui está o mar. Ele acontece como o mundo, as pessoas e tudo. Derrama-se como a noite sobre a terra e sobretudo que nela existe. O mar é como se fosse a natureza derretida que cai sobre todas as coisas e sobre todos os vivos. O mar é como o sereno, o vento, a nuvem, o tempo. Entra e sai. É a vida e é a morte. (Sarney, 1995, p. 54)

No pensamento mítico, como afirma Cavalcanti (1997, p. 29), Oceano é considerado o deus que origina todas as coisas, o pai de todos os seres, o poder masculino. Ele é, segundo o pensamento grego antigo, a *arké*, o princípio de tudo aquilo que vem a ser, que vem a ter existência no mundo da realidade material. Representa a força que envolve e governa tudo, que se move e não se move ao mesmo tempo, que está

longe e está perto, que está dentro e fora de tudo. O elemento água está presente em tudo que existe.

Dentro do conceito junguiano, os mitos são como a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta. No mito, considerando os princípios junguiano, os conteúdos do inconsciente coletivo remontam a uma tradição, cuja idade é impossível determinar: ele acontece como o mundo, as pessoas e tudo.

Segundo Brandão (1998, p. 36), o mito é uma representação coletiva transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo, expressa o mundo e a realidade humana. É um integrante vital a que a civilização humana recorre incessantemente. Para Eliade (1994, p.115), ele surge da perspectiva mágica do mundo, do encantamento verbal e está sempre acompanhado também pelo encantamento imagético. Entretanto, o autor afirma que a imagem só alcança sua função representativa quando o círculo mágico, ao qual fica presa na consciência mítica, é rompido e reconhecido não como uma configuração mítico-mágica, mas como uma forma particular da configuração.

No romance de José Sarney, evidenciamos ainda uma outra representação mítico-mágica do mar, das águas, como condição potencializadora da materialidade das coisas. Nesta perspectiva, é que situamos Machado & Henri-Pageaux (1988, p. 126) quando postulam “que o mito é saber, pois propõe uma organização do mundo sensível; história-gênese, ele nomeia as coisas, explica-as, hierarquiza-as”. Desse modo, é história explicativa e fundadora.

Coisas que acontecem não voltam. O mar caminha na cabeça dos pescadores. É um sonho e é um peixe. Deus derrama-se sobre nós. Caia a água, molhe-se a minha moleira com este sal, que tudo seja o segredo da vida. (Sarney, 1995, p. 54).

Nesse trecho, podemos observar que o mar é a própria personificação de Deus, a “Água primordial”, matéria prima para a criação e a transformação daquilo que é ideal em real, como adverte Cavalcanti (1997, p. 30): “a totalidade das possibilidades de manifestação do self, inconsciente coletivo, a totalidade de tudo que é.” A noção de

águas primordiais, de oceano das origens, é quase universal. O oceano simboliza todas as possibilidades contidas no plano existencial. Desse modo, o mar pode ser considerado uma força cósmica que dá origem à vida, que gera a diversidade de todos os seres. Por isso, pode representar a totalidade, o *self*, que para Von Franz (1977, p. 199), “significa um élan vital criador, através do qual tudo se torna cheio de vida e de iniciativa.” Como potência criadora, o *self* também utiliza imagens que possam concretizar essa manifestação que aponta para a direção para onde se move o fluxo da vida. O mar representa simbolicamente esse fluxo vital.

O mar, por representar exatamente o limite entre o mundo arquetípico, pré-formal e o mundo sensível das formas, por expressar uma situação ambivalente, torna-se o espaço adequado para o aparecimento das fantasmagorias apresentadas no romance, pois é a fonte caótica de onde emerge as formas não capacitadas para a vida: “o mar é cheio de fantasmas” (Sarney, 1995, p. 32). Sobre a representação dos fantasmas, Deleuze (1998, p. 217-8) afirma que:

O fantasma, à maneira do acontecimento que representa, é um atributo noemático que se distingue não somente dos estados de coisas e de suas qualidades, mas do vivido psicológico e dos conceitos lógicos. Ele pertence como tal a uma superfície ideal sobre a qual é produzido como efeito e que transcende o interior e o exterior, pois que ela tem como propriedade topológica o fato de colocar em contacto seu lado interior e seu lado exterior para desdobrá-los em um só.

Nesse sentido, destacamos o trecho do romance em que surge o “alagado” Querente, companheiro de aventuras da personagem central.

- Quem é você?
- Sou Querente, pescador da Raposa. Estou alagado e vocês me salvaram.
- Mas ontem, na boca da noite, você me disse que era um tal de Diogo e começou a tresvariar com umas histórias e palavras bestas? Diga logo, você é assombrado ou gente?
- Não sei, Cristório.
- De onde você me conhece?
- Do destino. (Sarney, 1995, p. 40-1)

Para Juan-Cirlot (1984, p. 424), o mar, como criador de monstros por possuir um caráter germinal, é a perfeita morada abissal, a fonte caótica de onde ainda emerge o inferior, capaz de expressar uma situação ambivalente: “(...) é certo que no mar há monstros e diabos que aparecem e desaparecem e que as pessoas veem e ficam cegas, ou dos olhos ou dos pensamentos.” (Sarney, 1995, p.59).

Contrariando esse caráter germinal, criador e benévolo do mar, destacamos no romance o outro lado desse elemento, isto é, o seu caráter destruidor, maléfico e punitivo. O mar castiga os maus com a morte.

Achamos o corpo de Josafá inchado, a cara toda em bolhas pelo batido das ondas, rolando nos altos e baixos da areia. Estava nu, o barrigão comido. Era um estrago de tintureira que tinha arrancado as partes todas e a metade da barriga. A polícia da vida é o mar, eu disse, sabendo das coisas. Pois é: o mar tem suas leis, respondeu Camaleão. Voltamos para casa. Camaleão contou tudo à mulher. Quando olhou para a filha, seus olhos estavam secos. As partes sem inchaço e a banha da cobra sucuriçu seca. (...)

— Não se pergunta como essas coisas acontecem. Mas a verdade é que o mar tem a sua polícia. (Sarney, 1995, p. 115).

Além disso, podemos considerar também esse elemento natural como símbolo cujos componentes de atração e mistério presta-se metaforicamente à descrição do ato sexual. No romance, a água do oceano, por ser escumante, fecundante e masculina, o sugere a pulsão erótica e as imagens do desejo.

De longe, na popa da canoa, Cristório tentava olhar e só via o balanço do lado que vinha do mar e o do alto que era o corpo da mulher. E as ondas começaram a crescer, a subir e descer. A arrebentação cobria de espumas bem na boca da biana e lavava aqueles corpos. (Sarney, 1995, p. 78)

4.2 Os ritos

Porque a religião liga humanos e divindade, porque organiza o espaço e o tempo, os seres humanos precisam garantir que a ligação e a organização se mantenham e sejam sempre propícias. Para isso são criados os ritos.

Marilena Chauí

Quase todas as ações praticadas pelo homem têm uma significação simbólica. Parte das regras a serem obedecidas em um ato, como, por exemplo, os preparativos para a leitura do evangelho em uma missa, constituem atos simbólicos que dizem alguma coisa a respeito dessa ação. Esses atos simbólicos representam um aspecto ritual.

Nos ritos, os símbolos utilizados dizem respeito das pessoas que o empreendem. Segundo Chauí (1997, p. 299), os ritos são criados para garantir a ligação entre o humano e o sagrado. São esses atos simbólicos que organizam o espaço e o tempo a fim de que a ordem, que foi rompida, se restabeleça. O rito, para autora, é uma cerimônia em que gestos determinados, palavras determinadas, objetos determinados, pessoas determinadas e emoções determinadas adquirem o poder misterioso de presentificar o laço entre o humano e o sagrado. Para isso, os rituais abolem a distância entre o passado e o presente.

Para Brandão (1998, p. 39-40), “o rito é a práxis do mito. O mito rememora e o rito comemora”. Além disso, o rito possui o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito, considerando que todo mito parte de um objeto ou campo de objetos: cultural, ritual, social ou natural.

Apesar da modernidade, os mitos e os ritos sobrevivem. Os ritos de iniciação estão presentes nos cerimoniais ou ritos que acompanham momentos marcantes da vida em todas as épocas: nascimento, matrimônio, primeira comunhão, enterro, batismo, formatura, etc. Os ciclos calendáricos: Natal, Ano Novo e Páscoa. São exercícios formais de separação com o passado, mas, ao mesmo tempo, afirma o retorno renovado do mesmo ciclo vital.

No romance, identificamos alguns desses rituais, considerando, principalmente, os ritos de passagem, isto é, aqueles ligados à gestação e ao nascimento, os ritos de iniciação, funerais entre outros. A narrativa gira em torno da morte do filho, mas o luto é tratado de forma simbólica, dentro de um ritual mítico de passagem.

Podemos dizer que quase todos os rituais registrados no romance usam o elemento água na sua execução, não esquecendo, desse modo, a relação mantida entre os signos, uma vez que, como já foi afirmado anteriormente, os signos não se apresentam isoladamente, mas associados entre si a fim de que possam efetuar combinações de significações.

Um grito de dor invade a noite. Ele entrou, pousou o corpo de Jerumenho na mesa da cozinha e repetiu:

— Deus mandou (...)

Começaram as lamentações, as rezas e a tristeza. (...)

Cristório à frente de tudo. Fazia as coisas como se estivesse arrumando os apetrechos para embarcar. (...)

Colocou água no fogo, misturou água quente com água fria, pegou os panos velhos, começou a limpar o cadáver do filho. (...)

— Peço que todos saiam! — deu ordem para os filhos e vizinhos.

Suas mãos corriam na carne nua, deslizando carinho pela pele. (Sarney, 1995, p. 15)

Ao transgredir a lei, deitando-se com Dina, Jerumenho é punido com a morte que sempre acaba por modificar a ordem normal da vida. Nesse cenário, *cantava o bumba-boi e todos dançavam*. Havia “cheiro de mulher, de cachaça e de escuro”. E bem perto estavam a festa e o marido, o profano e a lei. Apesar da proibição, da lei, Dina quer *conhecer o desconhecido*. Música, bebida e desejo impulsionam a transgressão. As ações das personagens são carregadas de religiosidade, nessa passagem, uma vez que a causa da morte de Jerumenho gerou-se em consequência da ruptura da lei divina, ordenadora à qual ninguém escapa.

A religiosidade das personagens e os ritos funerários são encarregados de preparar e garantir a entrada do morto na outra vida. A morte é a passagem para um estágio mais elevado, para a vida eterna e verdadeira, mas é também uma iniciação, libertação dos vícios, das faltas, do pecado, das dolorosas experiências da vida terrena. Por isso, é marcada por ritos preliminares que possam garantir a iniciação, lavado de qualquer mácula, ao homem na outra vida, e sua reconciliação com o divino. O profano é o tempo da vida; o sagrado, da eternidade. Nesse sentido, Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 460-1), afirmam: “O profano deve morrer para renascer para a vida superior conferida pela

iniciação. Se não morrer para o seu estado de imperfeição, impede a si próprio todo o progresso iniciático. “

No ritual de passagem representado com a morte de Jerumenho, registramos, ainda, as incêndias cantadas pela preta-velha Gertrudes como uma forma de ratificação da crença no inconsciente coletivo da imortalidade da alma, da negação da morte como aniquilamento da existência humana. A palavra proferida no ritual de preparação adquire um caráter mítico-religioso, uma arquipotência capaz de poder transformar o caos, a desordem, e restituir a ordem. O ritual não opera uma transformação mágica, mas dar a força para que o ser possa se elevar. No romance, destacamos o trecho: “Lázaro viu a ressurreição. Jerumenho vai ver. Lázaro acreditou. Nós acreditamos na ressurreição dos mortos.” (grifo nosso). (Sarney, 1995, p.18).

A respeito desse caráter mítico-religioso, Cassirer (1992, p. 64) afirma que “A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa.”

Ao evocar a figura bíblica de Lázaro, que mesmo morto viveu, pretende-se mostrar que a morte é apenas uma necessidade física. Para a fé cristã, a vida não é interrompida com a morte, mas caminha para a plenitude. A vida plena da ressurreição é uma garantia cristã. Morin (s/d; p. 26) sobre a significação dos ritos funerários:

(...) o funeral, ao mesmo tempo que constitui um conjunto de práticas que simultaneamente consagram e determinam a mudança de estado do morto, institucionaliza um complexo de emoções: reflete as perturbações profundas que uma morte provoca no círculo dos vivos.

Assim, é que podemos aceitar a coisificação do filho pelo pai: “Fazia as coisas como se estivesse arrumando os apetrechos para embarcar”. Essa coisificação reflete a impotência, o terror do pai diante da morte, da desordem causada pela ausência do filho. Na justificativa para essa coisificação do filho, é que situamos as pontuações de Morin (s/d; p. 27), quando nos diz que: “(...) a expressão das emoções funerárias, moldada num ritual definido e ostensivo, pode ou transbordar ou ignorar as emoções reais provocadas pela morte”. Cristório, pai de Jerumenho, tenta apagar a falta do filho através de ablução. Inicia o

ritual, em que a água é utilizada como instrumento de purificação. Nesse ato, a água mistura-se para remover o sangue, marca que indica a consequência dessa falta e a vida esvaindo-se, como forma de punição.

Simbolicamente, esse apagamento discerne-se pela oposição água/sangue a dualidade vida/morte, luz/trevas. O ritual, realizado pela figura patriarcal, é uma tentativa de fazer o filho (re)nascido para uma outra vida além da morte, restabelecendo o laço com o sagrado: “olha bem o filho como se fosse uma primeira vez”. (Sarney, 1995, p.16). O pai quer apagar qualquer vestígio que (re)vele a falta do filho: “lavou-lhe demoradamente o mastro, as virilhas, as entrecoxas, as pernas”. Por seu caráter sagrado, a água apaga todas as infrações e toda mácula, lava os pecados e, por isso, o cadáver deve ser ritualmente lavado.

O mesmo tipo de ritual iniciático havia sido feito no nascimento do próprio Antão Cristório. As mesmas ações repetiram-se. *A arrebentação da água* da vida marca o início da trajetória da personagem.

Dona Turinda, velha acostumada em ajudar partos, recebeu a criança e pediu a faca de peixe para cortar o umbigo do menino. Depois foi o banho, lá fora, no jirau da cozinha, com água quente tirada da panela que esquentava na trempe e a água do pote, misturadas, quebrada da frieza, para não agredir a criança. Isidoro segurou-a pelo pé dependurou-a, e Dona Turinda foi jogando a água com a cuia. (Sarney, 1995, p. 23-4) (grifo nosso).

O banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sanciona as grandes etapas da vida, em especial, o nascimento e a morte. O simbolismo do banho está associado às significações do ato de imersão, reduzido no romance a aspersão, e do elemento água. Para a Psicanálise, o ato de imersão ou aspersão da água, *misturada e quebrada da frieza*, tem por finalidade satisfazer uma necessidade de calma, de segurança, de ternura, sendo o retorno seguro à matriz original, o útero, oferecendo-se as mesmas condições que se assemelhem a essa ambiência.

Na próxima seção, analisamos a história como sistema semiótico que constitui semiologicamente o discurso ficcional em *O dono do mar*.

4.3 A História

Na construção da tessitura semiológica, o escritor faz uso de vários acontecimentos da história maranhense e das narrativas marítimas do mundo de forma intertextual. Pela intertextualidade, mitifica-os no imaginário coletivo a fim de operar o resgate da memória cultural e histórica. Os fatos da história são citados e explicados por Aquimundo, *pescador do Tempo*, figura de caráter mítico, surgida do mar. Por isso, o tempo narrativo não é linear; há uma forte sensação de repetição e retorno, remetendo ao tempo cíclico das culturas tradicionais e ao eterno retorno do mar, como remete a representação da personagem que define o tempo no romance.

– Sou Aquimundo, o Tempo, (...) em quem o tempo não passou. Venho olhando as coisas e vivo. (...) Cristório começou a matutar: “Já vi tanta coisa no mar e poucas coisas em terra. Esse velho é uma assombrção do mar que desembarcou em terra pra fazer visagem (...). Era um velho que tinha o jeito da mais velha de todas as velhas antigas da região. (Sarney, 1995, p. 87-8)

Na mitologia romana, o deus grego Crono foi chamado de Saturno e era geralmente representado como um velho curvado ao peso dos anos, erguendo na mão uma foice para mostrar que preside o tempo. Assim como na mitologia em que Crono emerge do Oceano, Aquimundo emerge do mar para firmar, no mar, um vínculo entre o passado e o presente, o mundo do além e o mundo humano, realizando uma ruptura simbólica do tempo humano para fazer emergir também fatos que marcaram a história do Maranhão. A menção ao naufrágio do navio francês *Ville de Boulogne* que trazia o poeta maranhense, Antônio Gonçalves Dias, que retornava a sua terra natal após dois anos de tentativas em busca da cura e tratamento para os problemas de saúde na França, é um exemplo. Esse *brigue*, procedente do Havre, perdeu-se, batendo na coroa dos Ovos, no baixo de Atins, região da baía de Cumã, na costa de Guimarães, no Maranhão. O poeta foi a única vítima do desastre.

Ao relatar, muitos anos depois, sua primeira visão de assombrção nas águas para Aquimundo, viu que ele sabia tudo desse navio, o *Ville Boulogne*, um barco fantasma, naufragado nos abrolhos dos Atins,

quando pereceu o poeta Gonçalves Dias, de regresso ao Maranhão para morrer em sua terra. (Sarney, 1995, p. 21)

Para justificar ao rude pescador a escravidão do negro, recontou-se a causa desse fato da história de outra maneira. A nova História é assimilada pelos pescadores por meio de um discurso que revela um saber antes desconhecido. Pretende-se, nesse discurso, revelar uma moral, isto é, o quanto é condenável a escravização do homem pelo próprio homem: “– Só restou o Brasil e o açúcar, com o dos navios negreiros, tráfico que os ingleses nos ensinaram a fazer. Meu arcabuz nunca foi usado para caçar negros.” (Sarney, 1995, p. 129). Nesse sentido, o mito é uma história ética, tem um valor ético.

Na narrativa ficcional, José Sarney (1995) também recorre à mitificação da figura de Cristóvão Colombo.

Passava outra caravela, pequena. Na proa, um velho de cabelos longos, com a mão protegendo os olhos, buscando divisar o infinito. Tem uma expressão de loucura e desejo. Vai emprenhar as índias e cobrar, na eternidade, dos reis de Espanha, suas descobertas.
– É Colombo, na sua alucinação de encontrar as Índias (...). (Sarney, 1995, p. 142)

Paul Claudel em *Le livre de Christophe Colomb*, segundo Machado & Henri-Pageaux (1988, p. 132), viu na figura de Colombo caracteres míticos. O fascínio por Colombo parte do interesse pela figura do navegador e explorador que ele representa. Além disso, a vida de Colombo e suas aventuras marítimas permitem uma releitura de certos aspectos ideológicos do século das descobertas do Novo Mundo: “– É Colombo, na sua alucinação de encontrar as Índias (...).” (Sarney, 1995, p. 142).

Dentre as outras naus fantasmas que atravessam o mar de Cristóvão, aquela a que se faz maior exaltação e reverência é a de Vasco da Gama.

No horizonte aberto, de novo uma vela.
– O Grande Navegador, maior de todos do mundo, ali vem. É Vasco da Gama! (...) Esse é mundo em que ninguém mais viverá. Ouvir os monstros que guardavam os oceanos e dominá-los, enfrentar as bocas

de inferno dos ventos e das tempestades.

(...) Salve, grande Vasco da Gama! (Sarney, 1995, p. 219)

A figura de Vasco da Gama, que fora mitificada ao extremo em *Os lusíadas*, de Camões e que foi considerada pelo próprio poeta, descendente de Luso, e cuja viagem marítima é análoga às de Ulisses e Enéas, novamente é revestida de um caráter mítico em *O dono do mar*, de José Sarney que compara o navegante português “ao maior de todos do mundo”. Até o próprio Tempo reverencia-o e equipara-o a um Deus. Como em *Os lusíadas*, há uma tentativa de fixação no inconsciente coletivo da importância do valor da figura histórica de Vasco da Gama, pois o usa como modelo de homem que se realizou na aventura da descoberta, agindo sobre a natureza e mesmo sobre si próprio. Explorar o desconhecido, derrotando todos os obstáculos, foi de grandiosidade tal que não poderia cair no esquecimento daqueles que, como o próprio navegante português, compartilham das mesmas aventuras e desventuras marítimas.

A projeção dessa figura da história portuguesa coloca os pescadores perante o conhecimento, o saber pela experiência, pelos feitos dos outros. Para tornar a transmissão desse saber possível, o escritor representa-o de forma mitificada. Nesse sentido, Machado & Henri-Pageaux (1988, p. 135) postulam que:

O mito é História e não apenas história. O mito é História dum grupo, duma coletividade, duma sociedade, dum conjunto cultural. Pode alimentar-se da história do grupo, mas é sempre reexplicação da História utilizada. Neste sentido, o mito redobra sempre a História...

Apontamos, no romance, a importância dada as várias viagens marítimas efetuadas pelos portugueses com o intuito de comprovar e realçar a relevância que os Oceanos assumiram para a inserção do povo português no plano de destaque do contexto histórico-social europeu e mesmo mundial, como expressado no trecho a seguir do romance: “(...) da China, saindo para o Japão, com nossos padres para propagar a fé de Cristo e vender sedas e cravos.” (Sarney, 1995, p. 197)

José Sarney segue compilando as narrativas marítimas dos naufrágios das naus portuguesas como forma de conceder aos pescadores a trajetória acerca dos conhecimentos dos mares, adquiridos

pelos portugueses em suas viagens, oferecendo algumas vezes um quadro que também retrata atos de violência, miséria e horror.

- Como é o nome desse navio? – perguntou Cristório.
- Já lhe disse: Vitória. É o único que restou da expedição de Fernando Magalhães, que morreu na ilha Mactan, nas Filipinas. Elcano, um marinheiro sem expressão, continuou a viagem e, após três anos, com apenas seis homens, entrou de volta na baía de Sanluca. Viajou quase vinte mil léguas, contornando a terra e confirmou que ela era redonda. A nave estava destroçada, cheia de tragédias, doenças e letargia!
- É um navio eterno – disse Querente, acrescentando:
- aquele cadáver pendurado na proa é de Mendonça, que teve medo de continuar a viagem. Magalhães matou, degolou se comparsa, Quesada, e deixou-o à morte para pavor dos marinheiros e o para evitar motins. (Sarney, 1995, p. 297).

Evoca a chegada dos portugueses ao Maranhão quando menciona a incorporação do mito do touro encantado nos Lençóis Maranhenses, de Dom Sebastião, rei português que morreu durante uma batalha contra os mouros no campo de Alcácer Quibir, no Marrocos, e desapareceu entre o areal de lá, reaparecendo encantado em terras maranhenses: “– Aqui também nós chegamos e trouxemos a bandeira de Cristo nas caravelas portuguesas. Vimos através de Dom Sebastião, encantado, aqui, nas praias dos Lençóis, terras do Maranhão.” (Sarney, 1995, p. 129).

Outros fatos ligados a história marítima da América e do mundo são usados como mote para a construção do discurso ficcional.

Estes são os navios eternos que cruzam as noites em todos os mares do mundo. Este vem de longe, desce um rio, o Prata, e nunca terá ancoradouro. Leva amores, sangue, ciúmes, crimes e vinganças.

– Mas você me arruma cada surpresa, Aquimundo! (Sarney, 1995, p. 101).

5 CONCLUSÃO

A tessitura semiológica, evidenciada na análise do discurso ficcional de *O dono do mar*, revela um universo discursivo autônomo, com suas próprias regras simbólicas e estéticas; uma organização textual com estratégias narrativas que dissolvem a fronteira entre real e imaginário a partir da construção discursiva de um narrador que é mais do que um “eu” individual: é uma personagem-discursiva, portadora de um saber mítico e cultural. Na construção discursiva do romance, José Sarney opera por meio de uma arquitetura de signos que configuram um universo ficcional profundamente simbólico, poético e culturalmente enraizado.

Trata-se de um romance lírico e existencial, centrado na figura de Antão Cristório, um pescador do litoral do Maranhão, que narra sua vida marcada por mitos, tradições e tragédias — especialmente a perda do filho único. O mundo apresentado por Sarney não é um mero retrato da realidade do pescador maranhense, mas uma reelaboração estética e simbólica do imaginário marítimo maranhense. O discurso ficcional semiotiza o espaço físico (o mar, o mangue, os barcos etc), as personagens e o acontecimento desencadeador da volta ao passado (a morte do filho do narrador-personagem) como símbolos existenciais e míticos.

Nesse sentido, ao longo da análise, reconhecemos, na construção do discurso utilizado pelo escritor, um jogo de representações entre o texto literário, o texto da cultura e o texto da história, sinalizado por meio das inserções das mitologias marítimas associadas ao discurso da relevância da tradição. Com um discurso mágico-realista, desvela uma antropogeografia maranhense que reflete toda a (con)fusão antropológica entre a cultura afro, indígena e portuguesa do Maranhão, ratificando a nossa miscigenação cultural e identitária.

Esse caráter híbrido revelou-se a partir das marcas culturais identificadas ao longo do texto, quando o escritor opera com o resgate da memória pelas narrativas orais dos pescadores, projetando, assim, a caracterização do imaginário popular maranhense que está veiculado à tradição. Na análise, constatamos que a semiotização ficcional do discurso opera-se na mobilização realizada pelo escritor José Sarney ao usar o repertório linguístico e cultural dos pescadores maranhenses,

transformando-os em signo literário mitológico. O sistema semiótico criado, no romance, entrelaça a vida marítima dos pescadores, a tradição oral, os fantasmas históricos e o sofrimento humano para sustentação da coerência estética.

A rede simbólica estabelecida no texto aponta para a compreensão da experiência humana, dos conflitos existenciais no embate cíclico e paradoxal, característico da condição humana. José Sarney, ao utilizar o mar, espaço que sintetiza o fundamento do agir do homem e sua ânsia pelo desconhecido, e ao associá-lo a outros elementos, possibilita-nos perceber a tensão entre o imanente e o transcendente que agita a existência humana. Notamos, desse modo, que os componentes do mar assumem um valor simbólico conotado de uma mundividência interior do homem. O mar não é apenas um cenário: ele é um signo do destino, da ancestralidade, do sagrado e da tragédia. O título *O dono do mar* já sugere a construção de um mito moderno — Antão Cristório é semiotizado como uma figura heroica e trágica, quase arquetípica.

Quanto à mitificação da história, ela é realizada a fim de que se faça a incorporação desses fatos pelo imaginário popular. Visa também colocar os pescadores diante de um conhecimento que outrora era desconhecido. Esse conhecimento é adquirido através de um saber pela experiência, pelos feitos dos outros, neste caso, representado pelas fantasmagorias das naus que atravessam os mares e guardam uma história.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina.1996

ALAZRAKI, Jaime. **Para una revalidacion del concepto realismo mágico en la literatura hispanoamericana. Homenaje a Adrés Iduarte**. Salmon, Indiana. The American Hispanist,1976,9-21.

ALEGRÍA, Fernando. Alejo Carpentier: Realismo Mágico. **Humanitas digital**, [S. l.], n. 1, p. 345–372, 1960. Disponível em: <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/342/275>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ANCHIETA, José de. **Auto de São Lourenço**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000145.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2001.

ANDERSON-IMBERT, Enrique. **El realismo mágico y otros ensayos**. Buenos Aires: Monte Avila, 1976.

ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil. In: **Arte latina**. Organizado por: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, RESENDE, Beatriz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Lisboa: Edições 70, 2000.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Traduzido por ROUANET, Sérgio Paulo. v. L. São Paulo:Brasiliense,1985.

BERGEZ, Daniel et alli. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003, p.154

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOUTROUX, Emile. **Aristóteles**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta a El Rei D. Manuel, Dominus**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf> . Acesso em: 20 ago. 2000.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Porto: Porto Editora, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. México: Grijabo, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. Notícias recientes sobre la hibridación. In: **Arte latina**. Organizado por: HOLLANDA, Heloísa Buarque de, RESENDE, Beatriz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Gráfica Cruzeiro, 1960.

CARPENTIER, Alejo. **Tientos e diferencias**. Montevideo: Arca, 1967.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAVALCANTI, Raíssa. **Mitos das águas: as imagens da alma no seu caminho evolutivo**. São Paulo: Cultrix, 1997.

COUTINHO, Eduardo. A busca de um discurso “síntese” na narrativa contemporânea. In: **Simpósio de literatura comparada**, 1987, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1987.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Traduzido por DIAS, Rubens Eduardo Ferreira. São Paulo: Moraes, 1984.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DIEGUES, Antonio Carlos Diegues. **Ilhas e mares**: simbolismo e imaginário. São Paulo, Hucitec, 1989.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

_____, Gilbert. **L'imaginaire**. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris: Hatier, 1994.

_____, Gilbert. **Champs de l'imaginaire**. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de DUTRA, Waltensir. São Paulo: Marins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERRETTI, Mundicarmo. **Terra de caboclo**. São Luís: SECMA, 1994.

FERRETTI, Sérgio. **Querebentã de zomadônu**: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. São Luís: EDUFMA, 1996.

FLORES, Angel. Magical realism in Spanish American fiction. In: **Hispania**, vol.38, n. 2, maio 1955, 187-2.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1989.

GONÇALVES, Maria de Fátima Costa. **A reinvenção do Maranhão dinástico**. São Luís: EDUFMA, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 5. ed. Tradução de Márcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro; Francisco Alves Editora, 1986.

JUNG, Carl G, VON FRANZ, M.L. **O homem e seus símbolos**. Tradução de PINHO, Maria Lúcia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEAL, Luís. El realismo mágico en la literatura hispanoamericana. **Cuadernos Americanos**, vol. 153, n.4, 1967, 230-5.

LIMA, Zeneida. **O mundo místico dos Caruanas e a revolta de sua ave**. Belém: Cejup, 1992. 288p.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre:Globo,1973.

LURKER, Manfred. **Dicionário dos deuses e demônios**. São Paulo; Martins Fontes,1993.

MACHADO, Álvaro Manuel, HENRI-PAGEAUX, Daniel. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Traduzido por BEZERRA, Paulo. Rio de Janeiro: Forense,1987.

MORAES, Jomar. **Guia de São Luís do Maranhão**. São Luís: Legenda, p.157-8,1995.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Portugal: Publicação Europa-América, s/d.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **O romance na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade,1988.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOA, Fernando. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.

PESSOA, Fernando. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RAMALHO, Cristina Bielinski. **A semiótica ficcional do discurso como base teórica para a análise de narrativas caboverdianas**. Disponível em: https://www.academia.edu/4925524/A_Semiotização_Literária_do_Discurso?auto=download .

RAMOS, Conceição de Maria. **A poética da água: uma leitura fenomenológica de Thiago de Mello e de Garcia Lorca**. Maceió: Catavento, 1999.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SARNEY, José. **O dono do mar**. São Paulo: Siciliano, 1995.

SARNEY, José. **Norte das águas**. Rio de Janeiro: Artenova, 1980.

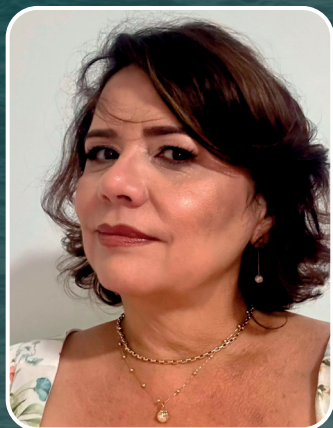
SARNEY, José. **Governo e povo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

_____. Semiotização retórica do discurso, UFRJ, mimeo, 1997. In: RAMALHO, Cristina Bielinski. **A semiotização ficcional do discurso como base teórica para a análise de narrativas caboverdianas**. Disponível em: https://www.academia.edu/4925524/A_Semiotização_Literária_do_Discurso?auto=download.

USLAR-PIETRI, Arturo. **Letras y hombres de Venezuela** (1a. ed.). Fondo de Cultura Económica. 1948

Fabíola de Jesus Soares Santanta é Professora Associada do Departamento de Letras – Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais (CECEN) da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), instituição em que ingressou desde 1993. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestra em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Letras, área de concentração: Linguística, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Letras e Educação da UEMA.



Fabíola de Jesus Soares Santana é uma professora *ex vocatione*. Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), expandiu seus horizontes acadêmicos ao obter o título de mestra em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, posteriormente, o de doutora em Letras com ênfase em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com uma carreira dedicada ao magistério, iniciou seu percurso profissional em 1986 na rede pública estadual de ensino, lecionando na educação básica. Atuou, 1992 a 2001, na rede pública municipal. Em 1993, sua paixão pelo ensino e pela literatura a levou aos quadros da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), pertencendo hoje à classe de Associada no Departamento de Letras do Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais (CECEN). Integra ainda os Programas de Pós-Graduação em Letras e Educação da UEMA, orientando futuros acadêmicos e profissionais. Sua contribuição para a educação não se circunscreveu à sala de aula. Exerceu os cargos de Chefe do Departamento de Letras, Coordenadora Técnico-Pedagógica (CTP/PROG), Pró-Reitora Adjunta de Graduação, Pró-Reitora de Graduação, entre outros, todos na UEMA. Atualmente é Chefe da Assessoria Técnica da Reitoria. Teve sua trajetória reconhecida por meio de distinções honoríficas. Em 2022, a Medalha de Honra ao Mérito - Uema 40 anos, por seus relevantes trabalhos em prol da Educação, Cultura e da UEMA. Dois anos depois, foi agraciada com a Medalha do Mérito Literário Graça. Mais recentemente, em 2025, foi homenageada com o Prêmio Emanuel Gomes de Moura de Teses e Dissertações, pela orientação da melhor dissertação na área de Letras. Fabíola de Jesus Soares Santana é apaixonada pela literatura maranhense.

Gustavo Pereira da Costa

Reitor da Uema (2015-2022)



Uema
UNIVERSIDADE ESTADUAL
DO MARANHÃO

ISBN - 978-85-8227-643-3

